

د. أحمد رجائي

أوزان الشعر

مقاربة جديدة في علم العروض

دار
المنهج

جميع الحقوق محفوظة للناسر : د . اءمء رءائى آغا القلعة

اوزان الاشعار : مقاربة آءىءة فى علم العروض/ اءمء رءائى . -
ءمشق اءمء رءائى ، ١٩٩٦ . - ٢٨٧ ص ؛ ٢٢ سم .

١ - ٤١٦ / ج ١ ١ - ٢ - العنوان ٢ - رءائى
مكءبة الاسء

رقم الاىءاع القانونى : ع - ١٦٩٥ / ١١ / ١٩٩٥

إهداء

أهدي هذا الكتاب إلى روح أبي: د. فؤاد رجائي آغا القلعة
منذ أكثر من ثلاثين عاماً حنّته عن بعض أفكاري التي تضمنها هذا الكتاب،
فقال لي: اكتبها.

وتوفي قبل أن أكتب منها حرفاً..
وما كان لهذا البحث أن يتم لولا التفرغ في آخر المطاف، ولولا أنني بدلت
بالكتابة على الحاسب الإلكتروني بنفسني بعد أن تجاوزت الستين، إثر
صعوبات غير معقولة نجمت عن تكليف آخرين بهذه المهمة.
أهديه إلى روح ذلك الشاعر الفنان الذي كنت أشعر أنه كان يرافقني بصمت
ولما أكتب..

والحق.. إن حزني عليه تجدد بعد أن أتممت بعض أجزاء هذا الكتاب، وبعضاً
من أجزاء الكتاب الذي سيليّه بعون الله وهو "أوزان الألحان"، وهي أمور
كنت أتمنى لو حاورته فيها.

أحمد رجائي

للمؤلف:

قيد الطبع : أوزان الألحان

قيد الإعداد: التكوين العربي للموسيقى

•

المحتويات

صفحة

مقدمة - هذا البحث ، لماذا وكيف ١١

الشعر والوزن، السجع، النثر، هل الأوزان قيود؟
موجات البحر، الشعر والقافية، لمن كُتب هذا البحث؟
لماذا تجمّد العروض، عودة إلى البدء، المصطلحات
المنفّرة، الحدود والقيود، طريقة العرض، العربي
الجاهلي يتحكم بالعربي المسلم المتحضّر، نواقص
طريقة الكتابة العروضية، هل العروض العربي من
أصل إغريقي؟ الموشح يفجّر الحدود، الإيقاع الموصل
يقتحم الحدود، خطاب لأهل الصنعة، خطاب للمتعلّم
والمعلم، علاقة أوزان الأشعار بأوزان الألحان
والتدوين العربي للموسيقى.

الباب الأول - النقد والتجديد : خطاب لأهل الصنعة ٢٥

الفصل الأول - نقد العروض ٢٧

أولاً - نقد تفعيلات الخليل ٢٩

ثانياً - نقد المقاطع العروضية عند الخليل ٤١

ثالثاً - مصطلحات منفّرة ٤٧

الفصل الثاني - مقارنة جديدة ٥٨

أولاً - الانطلاق من المقاطع العروضية وزحافاتهما ٥٨

ثانياً - من المقطع إلى الجملة (التفعيلة) ٦٠

	جدول الجمل (التفعيلات) الأصلية للبحور المعروفة
٦٣	وتركيباتها وزحافاتهما
٦٤	جدول بجمل (تفعيلات) جديدة ممكنة
٦٥	ثالثاً - من الجملة إلى البحر
٦٦	ألف - بحور الشعر التقليدي
٦٨	باء - الزحافات المقبولة
٦٩	جيم - بحور أخرى اقترحها العروضيون
٧١	رابعاً - أوزان استحدثها الشعراء
٧٢	ألف - تداخل البحور
٧٤	باء - جمل جديدة متداخلة مع جمل تقليدية
٧٨	جيم - أوزان الإيقاع الموصل
	خامساً - البنية العروضية للموشحات الأندلسية
٨٣	ذات "الأوزان المضطربة"
	الفصل الثالث - هل العروض من أصل إغريقي؟
٩٥	نظرة في العروض المقارن
٩٥	أولاً - قصة ولادة الفكرة
٩٩	ثانياً - أفكار وانطباعات عامة عن عروض الغرب
١٠٥	ثالثاً - العروض الإغريقي
١٠٩	رابعاً - العروض الرومي القديم
١١٣	خامساً - العروض الروماني (اللاتيني) وتفرعاته
١١٤	ألف - أوزان فرنسية

١١٥	باء - أوزان إيطالية
١١٦	جيم - أوزان إسبانية
١١٨	سادساً - العروض الألمانية
١٢٤	سابعاً - العروض الإنكليزي
١٢٩	الباب الثاني - العروض البديل : خطاب للمتعلم والمعلم
١٣٠	مقدمة
١٣١	الفصل الأول - بنية الشعر العربي
١٣١	أولاً - تعاريف مبدئية
١٣٢	ثانياً - الحرف العربي
١٣٢	ثالثاً - المقاطع العروضية العربية
١٣٣	رابعاً - زحافات المقاطع
١٣٤	خامساً - الجمل العروضية وتركيبها من المقاطع
١٣٦	جدول الجمل وزحافات الرئيسة في الشعر التقليدي
١٣٧	سادساً - البحور
١٣٨	ألف - بحور الجملة الواحدة
١٣٨	١ - في الشعر الحديث
١٣٩	٢ - في الشعر العمودي
١٤١	باء - البحور ثنائية الجمل
١٤٣	جيم - البحور ثلاثية الجمل
١٤٥	دال - البحور رباعية الجمل
١٤٥	سابعاً - الوضع الخاص لجمل القافية

١٤٥	دال - البحور رباعية الجمل
١٤٥	سابعاً - الوضع الخاص لجمل القافية
١٥١	الفصل الثاني - البحث عن البحر
١٥١	القسم الأول - الكتابة اللفظية ووزن المقطع
١٥٤	القسم الثاني - من المقطع الأول إلى الجملة الأولى فالبحر
١٦٠	دليل البحور
١٦٦	القسم الثالث - أمثلة صعبة على الوزن
١٧٠	الفصل الثالث - الشواهد وتنمية الحس الموسيقي
١٧٠	(١) شواهد بحر الخبب
١٧٥	(٢) شواهد البحر المتدارك
١٧٧	(٣) شواهد البحر المتقارب
١٨٢	(٤) شواهد بحر الرمل
١٨٩	(٥) شواهد بحر الهزج
١٩١	(٦) شواهد بحر الرجز
١٩٦	(٧) شواهد البحر الكامل
٢٠٦	(٨) شواهد البحر المجتث
٢٠٨	(٩) شواهد البحر المضارع
٢١٠	(١٠) شواهد البحر المقتضب
٢١٢	(١١) شواهد البحر المخلع
٢١٥	(١٢) شواهد البحر السريع
٢١٧	(١٣) شواهد البحر الوافر ومجزوئه ومقطوعه

٢٢٠	(١٤) شواهد البحر الخفيف ومجزوئه
٢٢٤	(١٥) شواهد البحر المديد
٢٢٥	(١٦) شواهد البحر المنسرح
٢٣١	(١٧) شواهد البحر البسيط ومشطوره ومقطوعه
٢٣٨	(١٨) شواهد البحر الطويل ومشطوره
٢٤٥	الفصل الرابع - شواهد الأوزان المستحدثة
٢٤٧	أولاً - التطوير على أساس شعري
٢٤٧	ألف - تداخل البحور
٢٥١	باء - جمل جديدة
٢٥٦	ثانياً - التأقلم مع الإيقاعات الموسيقية: الإيقاع الموصل
	ثالثاً - البنية العروضية للموشحات الأندلسية ذات
٢٦١	"الأوزان المضطربة"
٢٦٣	الفصل الخامس - ضرورات الشعر
٢٦٣	أولاً - الجور على بنية اللغة
٢٧٨	ثانياً - الجور على بُنى الجمل العروضية
٢٨٤	خاتمة
٢٨٥	المراجع

مقدمة

هذا البحث : لماذا وكيف ؟

الشعر فنٌ أدبي جميل ، ولكلّ فنّ قواعده وأصوله. وكما أن كل كلام يجب أن يراعي قواعد اللغة، كذلك يجب أن تراعى في الشعر أصوله وقواعده، وأهمها أوزانه.

الشعر والوزن

قديما قال قدامة بن جعفر: الشعر قولٌ موزون مقفَى يدل على معنى. وفي هذا التعريف ، على جفافه، وبعده عن "الشاعرية"، وإهماله الإشارة إلى جمال اللفظ واتباع قواعد النحو .. صدق ووضوح. فهو ينطبق على الشعر العمودي التقليدي، مثلما ينطبق على الشعر الحديث الذي يُبنى على وزن أو أوزان تأتي متكررة أو متناوبة ، وعلى قافية أو قوافٍ تتغير وتتقدم أو تتأخر مثلما يقَلِّب العازف المقامات في الأنغام. ولكن يخرج عن هذا التعريف ما حاول بعضهم تسميته بالشعر الحر ، وهو كلام قد ينطوي على شاعرية جميلة، الا انه ليس بشعرٍ لفقدان الوزن والقافية فيه. ولو صحت تسمية مثل هذا الكلام بالشعر ، لكان القرآن الكريم أجمل الشعر، فأين هم مما يدعون.

السجع

وقد سمّت العرب الكلام المقفَى غير الموزون سجعاً. وللسجع قواعده وأصوله أيضاً وهي لاتخرج على قواعد القافية في الشعر، وإن كانت أكثر مرونة، كما قال أكتّم بن صيفي: الصدق منجاة، والكذب مهواة، وهو سجع جميل غير مصطنع، على خلاف تيار السجع في أدبيات عصر الانحطاط.

وقد تضمّن القرآن أحياناً سجعاً عفوياً غير مقصود بذاته، بل لقد جاءت بعض آيات القرآن موزونة بشكل عفوي أيضاً مثلما لاحظ أبو نواس:

قد حوى القرآن قولاً من لطيف القول موزوناً
لن تنالوا البرّ حتى تتفقوا مما تحبّون

مع أن ملاحظة أبي نواس قد أقحمت الوزن على الآية الجميلة إقحاماً وربما بشكل آذاها.

النثر

أما الكلام غير الموزون وغير المقفى فقد سمته العرب نثراً. إن هذه التسمية قد بخست كل نثر جميل وأدبي حقه حيث صنّفته في بوتقة واحدة مع كل النصوص العلمية الجافة وصياغات التقارير والاستدعاءات وما شابه ذلك، الأمر الذي جعل أولئك الذين يقولون النثر البليغ أو الجميل يابّون أن تُطلق على ما يبدعونه تسمية النثر، فحاولوا أن يطلقوا عليه اسم "الشعر الحر" أو "الشعر المنثور". إلا أن تعبير "النثر" يتضمّن في رأينا بحدّ ذاته عنصر الجمال أو عنصر البلاغة كما في خطب الأکثم بن صيفي التميمي أو الحجاج أو زياد بن أبيه وغيرها من النصوص المُحكمة التي حفظها الناس حرفاً فحرفاً، وهذا يستدعي وضع تعريف جديد للنثر يُبعد النصوص العادية عن مفهومه، وإلا فإضافة كلمة للتمييز كعبارة "النثر الأدبي" أو "النثر البليغ" أو "النثر التعبيري"، لكيلا نقع في عبارات خاطئة كعبارات "الشعر المنثور" أو "الشعر الحر" لأن الشعر لا يمكن فصله عن الوزن والقافية، فبهما تتم حلوته.

هل الأوزان قيود

كان بدوي الجبل قد قال:

أنا أبكي لكل قيدٍ ، فأبكي لقريضي تغلّه الأوزانُ

فسئل ألا يدل هذا على أن الأوزان أغلال؟ فأجاب: قد تمر بالشاعر خاطرة عابرة يملئها عليه جو القصيدة.. والواقع أنني لأؤمن بأن الأوزان قيود، ولكنها نغم وعطر وجمال. لم يقل البدوي إلا الشعر الموزون، والمعنى الذي قاله ويُفهم منه أنه ضد أغلال الشعر هي صيغةٌ مبالغة توضّح مدى كرهه للقيود بمعناها الاجتماعي أو السياسي. والمعنى الذي جاء به قاله أصلاً في بيت شعر موزون. كذلك قال بدوي الجبل في موضع آخر:

لو شاء نممَ هذا النجمَ قافيةً ونغمَ الفجر أحلاماً وأوزاناً

وهذا أكبر دليل على تقديره للأوزان والقوافي.

موجات البحر

صحيح أن أي قول، مهما كان جميلاً لا يمكن أن يسمى شعراً إذا لم يكن موزوناً ومقفّياً، ولكن ليس معنى هذا أن نعالج وزن الشعر بالمطرقة والسندان، الأمر الذي ينفر الشعراء ومتذوقي الشعر. العروض ميزان ذهب فلا بد من أن يكون في نعومة الذهب. وللشعر انسيابية حلوة في موجات بحوره، ولا بد للعروض من أن يتمتع بانسيابية لاتقل عنها وإلا ضاعت غايته الأصلية. وهذا هو أحد أهداف هذا البحث.

الشعر والقافية

أما القافية فقد خصصوا لها علماً قائماً بذاته. والواقع أن قواعد القافية لاتستحق هذه التسمية إذ لاتتضمن أكثر من رصدٍ للأشكال الجمالية التي يمكن أن تتخذها جملة (تفعيلة) القافية والتي يجب الالتزام بها حيثما ترد في

القصيدة، وقد سمّاها علم القوافي "عللاً" للأسف. وقد جمعنا كل احتمالات القوافي في هذا البحث في بضعة أسطر وجدول.

تعمّد بعضهم في هذه الأيام إلغاء القافية، وأبقى على الوزن، وسمى قوله شعراً، معتبراً ذلك عملية تطويرية بالتخلص من قيد والإبقاء على آخر. قد يكون هذا مقبولاً، وقد فعل مثل ذلك بعض القدماء كأبي العتاهية، فالمحدثون ليسوا سباقين إلى ذلك. ولكن لماذا يخفف الشاعر على نفسه ويحرم السامع من أحد عناصر الشعر الأساسية التي يحبها؟

لمن كُتب هذا البحث؟

لقد كُتب هذا البحث لمن يؤمن بضرورة الوزن أولاً والقافية ثانياً للشعر كعاملين أساسيين فيه، بالإضافة إلى المعنى واللفظ وصحة اللغة. أما من لا يؤمن بذلك فهو معفيٌّ من قراءته، ولكن لعنا نستطيع أن نستدرجه بتوضيح الفكرة الأساسية التي نطرحها وهي محاولة الغاء التناقض بين جمال الشعر كفن وأدب وبين جفاف العروض وتحجره، كما وصل إلينا عبر كتب العروض العديدة، التي تستهدف إما حصر قواعده وإما تعليمه للطلبة، والطريقة في كلتا الحالتين سمجة ومموجة، علاوة على كونها تتضمن أخطاءً ونواقص متوارثة، وزوائد كثيرة ومصطلحات كثيرة منفرة أغلبها لاطائل من ورائه. إن أوزان الشعر لا تقل جمالاً عن الشعر نفسه، وإتقانها أسهل وأكثر إمتاعاً بكثير مما يظن أغلب الناس. والمهم هو أن نضع يدنا على جوهر الوزن الشعري بسهولة، ولا نبحت عن دُرّة في أكوام من الرمال.

لماذا تجمّد العروض

قرأتُ عدداً كبيراً من كتب العروض، وبعضها يتجاوز مئات الصفحات. وكلما صدر كتاب جديد تصورت مؤلفه قد تمكن من تطوير حقيقي. إلا أن الأمر كما يبدو كان دائماً الانطلاق من نوع من القدسيّة لما قاله الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، الذي له فضل السبق بالطبع غير أنه لم يقل أول الكلام وآخره معاً. فها هو تلميذه الأخفش ينكر عليه بحرّين هما المضارع والمقتضب لأنهما عباسيان لاجاهليّان ويضيف بحرأ هو المتدارك، ويؤيده أبو العلاء المعري في مسألة البحرين. ولكن جميع كتب العروض راحت بعد ذلك تنقل من بعضها، وحتى الشواهد فيها تجدّها هي نفسها، فإنّ أضيف إليها شيء وجدت القديم مازال موجوداً.

ولعلنا لانلوم المؤلفين بقدر ما نلوم المشرفين على المناهج في الجامعات وفي الثانويات، إذ يبدو أنهم في أيامنا هذه أصل التقييد والتجبر. غير أننا نلوم المؤلفين في أسلوب العرض والتفسير، فأغلبهم يعقدون الأمور بلا مبرر، فكلما بدا الشرح معقداً كلما بدا المؤلف معتزلاً بقدرته على جعل نفسه عالماً، وجعل القارئ يائساً. لم يُثبت أيُّ ممن كتبوا في العروض أنه عالم، بل أثبت أنه ناقل وشارح. ولم يساهم أحد في تطوير العروض بدءاً من الرجوع إلى الأصل.

في مواجهة هذه التعقيدات جاء بعض من اقترح للتسهيل حذف بعض البحور والتفعيلات، مثل الدكتور ابراهيم أنيس في حوالى النصف الثاني من هذا القرن، الذي وضع "مشروعاً" لتسهيل العروض فألغى بحرّين هما المضارع والمقتضب لأنه لم يتمتع بموسيقاهما وهما من أرشق البحور، ونسي

تفعيلَتين هما (مفاعلتن) و(متفاعلتن) فَنسي بذلك بحرَين أساسيين هما الكامل والوافر .

إن جميع من شرحوا العروض يرجعون إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي وتلميذه الأخفش الذي أضاف بحراً هو المتدارك (ولكن لم يدرك أحد أن الأخفش لم يعرف أنه كان يواجه بحرَين لبحراً واحداً هما المتدارك والخبب كما سنرى) وبعد ذلك يرجع العروضيون إلى أجيال من الناقلين المفسرين الذين حشوه بمزيد من التعقيدات، التي لاتساوي الجهد المبذول في فهمها ناهيك عن حفظها.

ليس لأحد ان ينكر فضل الخليل، إلا أنه كمؤسس لأيّ علم يصيب في الكثير ويمكن أن يخطئ في ما هو أقل، إلا أن جميع العروضيين قبلوا أقوال الخليل كمسلّمات لايمكن تعديلها. فلماذا انتهى النقد بعد الأخفش؟

عودة إلى البدء

في هذا البحث نحاول أن نعود إلى نقطة البدء، إلى إرهابات هذا العلم عند الخليل، فنسير معه أشواطاً، ومن ثمّ نثبت بساطة الموضوع إلى درجة مذهلة، ونكشف عن أخطاء الخليل التي أدت في بعض الحالات إلى هجر بحور عديدة هي من أسّس بحور الشعر العربي، لأنها أصبحت حسب وزنه لها ثقل على السمع فعلاً، وهذا بالذات ما مهّد الطريق لمن جاء فاقترح إلغائها.

وهكذا فإن نقد العروض يشكل نواة هامة لما سنبنى عليه. ولكي نصل إلى أذهان ممارسي العروض فلا بد من ان نتكلم في هذا الجزء من البحث لغتهم كما هي، وأن ندخل الأفكار والمصطلحات الجديدة التي تبسّط الأمور،

بالتدريج. إن القسم الأعظم من هذا العلم يمكن إهماله دون أن نخسر شيئاً، بل على العكس سنكسب الكثير. وما نريد إلغائه هو طريقة المقاربة وليس البحور، بل على العكس سنوضح إمكانية زيادة البحور بشكل يكاد يكون غير محدود، وفي منتهى البساطة. كما أن هذا التبسيط سيؤدي، كما نأمل، إلى تزايد عدد شعراء الضاد إلى حدٍّ لا يتصوره أحد، وإلى تزايد عدد متذوقي الشعر مع إيقاعاته الصحيحة ليشمل أغلب الناس.

المصطلحات المنفرة

إن من يود اكتتاه هذا العلم، والطالب الذي يفرض عليه تعلُّمه، وأحياناً المدرّس الذي يتصدّى لتعليمه، كلّهم يُصعقون في البداية لكثرة المصطلحات التي تكاد ترقى إلى مرتبة الطلاس، وعلى الأخص أسماء الزحافات، وكذلك أسماء "العلل" في علم القافية. والواقع أن عدد الزحافات الذي يبدو كبيراً جداً لا يزيد في نهاية المطاف على ثلاثة كما سنرى، واحدٌ منها فقط ينطوي على صعوبة في كشف موقعه بالنسبة للمبتدئ، والاثنان الآخران في غاية البساطة. وكثيراً ما يعجب المرء من أوزان (تفعيلات) مصطنعة جاء بها الخليل لا تتناسب في الموقع الذي حُشرت فيه مع الحسن السليم فيظن الخطأ في نفسه لا فيها. كذلك يعجب المرء من كثير من اللف والدوران بما لا طائل وراءه. فيقرأ إن البحر أصله كذا ولكن هذا الجزء أو ذاك لا يأتي إلا كذا، والواقع أن ما اعتُبر أصلاً هو غير موجود وأن ما اعتُبر تعديلاً على الأصل هو الأصل بعينه.

الحدود والقيود

وأكثر ما يغيظ القارئ المتمكن أن كتب العروض لا تترك مجالاً لأوزان غير الأوزان التقليدية، وتثير لدى القارئ بشكل غير مباشر شعوراً بأن لدينا أكثر مما يلزمنا، فما قيل على أوزان غير البحور التقليدية إنما هو من أقوال "المولدين" وفي هذا تحيز كبير للجاهلية ضد تطور الحضارة العربية الإسلامية إبان اندماج حضارات غير عربية بها ضمن حضارة واحدة تتكلم العربية. إن من السخف بمكان أن نجعل للأسلوب العربي الجاهلي السيادة على الأسلوب العربي بعد الإسلام.

والحقيقة أن ما لدينا هو أقل بكثير مما يلزمنا. إن توليد الأوزان الجديدة التي تستسيغها الأذن ولا تنفر منها ليس أكثر من تجديد مبني على أصل واحد، ولكن هذا الأصل غاب عن الخليل ومن تلاه، أو بالأحرى لم يغب تماماً وإنما كان له حضور مشوش، ونعني بذلك مقاطع الوزن التي تتألف منها جمل الأوزان. وهذا ما سوف يثبتته هذا البحث.

لست من دعاة التغيير بالتطرف، وإنما أرى الحفاظ على الصحيح من القديم، وتطويره والإضافة إليه. فإن من الصعب هضم فكرة عدم وجود بحر يزيد على ما قاله الخليل فالأخفش. وبالمناسبة، فالواقع أن البحور كما فصلها الخليل ومن تلاه هي أكثر من ستة عشر بحراً وهذا ما سوف يثبتته هذا البحث.

طريقة العرض

والأعجب من هذا أن كل من كتب في العروض أو درسه بدأ في عرض البحور ابتداءً من الأصعب لا من الأسهل. وما يزال أول بحر يُدرّس هو

البحر الطويل، فمن توقف في نصف البرنامج لا يصل إلى البحور الرشيقة فلا يعرفها، ولو بدأ بها لأدرك منذ البداية لذة الإيقاع وفهم، على الأقل، كنه أوزان الشعر الحديث، وأصبح بالتدريج مستسيغاً للأوزان المركبة.

العربي الجاهلي يتحكم بالعربي المسلم المتحضر

ومن الأمور التي لا تسرّ في كتب العروض إيراد شواهد من الشعر العربي القديم ليست أكثر من براهين على أخطاء ارتكبتها الشاعر الجاهلي، بما يستفاد منه جواز استعمالها في ما يستجد من الشعر، وكأنهم يعطون سلاحاً للضعيف العاجز، ومن ذلك الزحافات المركبة وبعض الزحافات المموجة. ولم يكتفوا بهذا بل وضعوا لها أسماء تخلّدها. إن الذوق السليم يأبأها وكان الأحرى بهم، إذا كان لابد من التطرق إليها، النصح بتجنبها لأنها تشير إلى الضعف أو العجز. والواقع أنها كانت قليلة الحدوث ولم يقع فيها فحول الشعراء إلا في ما ندر. وحتى بعض الزحافات الأكثر وروداً مع افتقارها إلى الجمال كان يجدر النصح بتجنبها. فمع إعجابي الشديد بمعلقة امرئ القيس كنت دائماً أشعر بغصة عندما أقرأ قوله:

تري بعرَ الأرام في عرصاتِها وقيعانِها كأنه حبُّ فلفلٍ

فعلى جمال الصورة والتشبيه يبقى الزحاف في "كأنه" مما تنفر منه انن السامع. لقد حَجَّرَ العروضيون مفاهيم هذا العلم، فكل وزن جديد لطيف يهاجمونه أو يتجاهلونه، وكل خطيئة فظة ارتكبتها بدوي جاهلي تحوز جواز مرور يسمح بارتكابها من قبل الأجيال اللاحقة.

وقد عني هذا البحث بإيراد شواهد على الجور على الأوزان، متلماً عني بإيراد شواهد على الجور على بنية اللغة من أجل الوزن.

نواقص طريقة الكتابة العروضية

وسيحاول هذا البحث أن يكمل النقص في موضوع البحث عن البحر. فطريقة الكتابة العروضية كما يدرّبون المبتدئين عليها توصلهم إلى طريق مسدودة. وما ذلك إلا لأن النظرية غير مكتملة، وسنحاول هنا إكمالها وفق فلسفة هذا البحث. وبعد ذلك سنحاول وضع كتابة جديدة للعروض وأسلوب التدريب عليه انطلاقاً من تنمية الذوق الموسيقي ابتداءً من السهل فالأصعب، وعن طريق شواهد من جميل الشعر العربي.

هل العروض العربي من أصل إغريقي؟

وفي غمار البحث اصطدنا بمقولات تنسب علم العروض لدى الخليل إلى أرسطو، فقادنا ذلك إلى البحث في العروض الإغريقي القديم والبحث عن الصلة بينه وبين العروض العربي. وقادنا البحث إلى العروض الرومي القديم وتحوله إلى ما سُمّي بالعروض الروماني، وتطور هذا الأخير حتى وصل إلى أشكاله الحديثة في بلاد الغرب، مما ساعد على الكشف عن المصادر الرومانية والمحلية لتلك الأشكال. ومن أهم ثمرات هذا البحث الكشف عن الأثر العربي في العروض الإسباني، وبالمقابل طرح السؤال على الأقل حول مدى أثر الأوزان الإسبانية ذات الأصل الروماني في أوزان الإيقاع الموصّل في الموشحات الأندلسية.

الموشح يفجر الحدود

إن تقصير العروض والشعر في أغلب البلاد التي تتكلم الضاد، ولاسيما المشرق العربي، قد تلافاه الملحنون والشعراء الأندلسيون بتعاون واضح تثبته الموشحات الأندلسية التي يبدو الكثير منها وكأنه بعيد عن العروض أو

لايستقيم لقواعده، فراح بعضهم يظن أن لها بحوراً جديدة وحاول البحث عن وزنها بالأسلوب الأدبي أي العروضي البحث فلم يصل إلى نتيجة، كالمستشرق الألماني هارتمان الذي ظن أنه اكتشف مائة وستة وأربعين بحراً، والواقع أن ما اكتشفه هو تركيبات ممكنة للجمل وهي تكاد تستعصي على الحصر. كما ظن آخرون أن ذلك النوع من الموشحات الذي يبدو خارجاً على العروض إنما اختير من قبل الملحن الأندلسي لمجرد احتوائه على الكثير من الحروف الصوتية التي تتيح الشد والمط وتركيب الأنغام، مع أن هذه الخاصة موجودة ولكن ليست هي أساس ما حصل من تطورات. فقيما قال ابن سناء الملك: "وما لها عروض إلا التلحين.." والواقع أنها، كما يثبت هذا البحث، لها وزن صحيح يسعى إلى المواءمة مع الإيقاعات الموسيقية.

الإيقاع الموصل يفتح الحدود

وسوف يثبت هذا البحث أن التطوير من قبل الوشاحين الأندلسيين قد مر في مرحلة أولى بدأت بابتكار وزن الإيقاع الموصل في الشعر، وذلك بأسلوب شعري سليم. فبعد أن قال الفارابي إن الأشعار ليس فيها موصل أصلاً، جاء الوشاحون به بصورته التامة في البداية، ثم عمدوا إلى إدخال الزحافات عليه فيما بعد. ومن أهم اكتشافات هذا البحث أن ما سمي بالموشحات ذات الأوزان المضطربة ليست مضطربة الوزن كما يظنون وإنما هي موزونة بجمل الإيقاع الموصل، وأن الزحافات التي أدخلت على تلك الأوزان كانت بأسلوب مشروع مشتق مما يماثله في علم العروض. وكل ما في الأمر أن دخول الزحاف ولو بشكل مشروع على الوزن الموصل من شأنه أن يغير في بنى

الجميل بشكل يشوش العروضيين والشعراء إذا لم يدركوا كنه الأوزان الموصلة وسر أوزان الموشحات، مما كشف عنه هذا البحث.

والحقيقة أن اعتبارنا الموشح شعراً، على خلاف المتزمتين الذين يعتبرونه أحد "الفنون السبعة" فيجعلونه على قدم المساواة مع القوما والمواليا والدوبيت والكان وكان والحقاق والزجل، هو ما حدا بنا إلى تسمية هذا الكتاب "أوزان الأشعار" لنشمل في الشعر الدوبيت والموشح.

لقد كتب هذا البحث إذن لفئتين من المهتمين بالموضوع:

خطاب لأهل الصنعة

الفئة الأولى وتشمل الشعراء والعروضيين وغيرهم من أهل الصنعة، وقد خصص لهم الباب الأول بفصوله الثلاثة (نقد العروض، والمقاربة الجديدة، والعروض المقارن) وقد كتبت باستخدام مصطلحات أهل الصنعة مع التدرج في استعمال مصطلحات جديدة مقترحة، وتضمنت المناقشة والحجج التي تستهدف الإقناع بآرائنا.

خطاب للمتعلم والمعلم

والفئة الثانية وتشمل المبتدئين والمدرسين معاً، كما تشمل الساعين إلى الانضمام إلى فئة الشعراء، ومن يريد أن يسد ثغرة ما في معلوماته، وقد خصص لهؤلاء الباب الثاني بفصوله الخمسة: القواعد العامة، والبحث عن البحر، وتنمية الحس الموسيقي عن طريق الشواهد، والأوزان المستحدثة، وضرورات الشعر.

على أن الفئة الثانية قد أحييت في بعض الأحيان إلى بعض المواقع في الفصول الأولى تلافياً للتكرار من جهة، ولإغراء بقراءة هذه الفصول بعد

اتقان ما هم بصدد، من جهة أخرى. وكذلك فإن في الباب الثاني ما قد يستثير فضول المنتمين إلى الفئة الأولى.

علاقة أوزان الأشعار بأوزان الألحان والتدوين العربي للموسيقى

ولكن ثمة أمراً في غاية الأهمية أود أن أوضحه منذ الآن، وهو أن هذا البحث برمته يشكل موضوعاً متكاملًا مع موضوع قد يبدو بعيداً عنه ولكنه ملتصق به وهو موضوع الإيقاعات الموسيقية. فأوزان الأشعار عند العرب الأوائل كثيرة الشبه بأوزان الألحان. وقد كُتب هذا الكتاب : أوزان الأشعار، في وقت واحد تقريباً مع الكتاب الذي سيليهِ، وهو "أوزان الألحان"، أي بالتتقل بين الدراستين غدواً ورواحاً، حتى كدت أستقر على إصدارهما في كتاب واحد. غير أن تكامل البحث الثاني مع موضوع آخر هو "التدوين الموسيقي العربي"، وهو بحث بدأ بحل مسائل اقتضتها بعض احتياجات البحث في الكتاب الثاني حتى تطور إلى بحث قائم بذاته، وحاجة الباحثين الأخيرين معاً إلى استكمالات واستقصاءات هنا وهناك، هو ما جعلني أقرر أخيراً إصدار البحوث الثلاثة مستقلة عن بعضها، ابتداءً بما أصبح جاهزاً قبل غيره، وذلك مع التمسك بالإشارة إلى ترابطها على شكل يشبه الدوائر المتقاطعة.

والله ولي التوفيق.

الباب الأول
النقد و التجديد
خطاب لأهل الصناعة

الفصل الأول

نقد العروض

يروى صاحب الأغاني أن أبا العتاهية قعد يوماً عند قصّار، فسمع صوت المدقة فقال شعراً، منه:

للمنون دائراً تّ يدرن صرفها
هنّ ينتقيننا واحداً فواحداً

ف قيل له: لقد خرجت على العروض فقال: سبقت أنا العروض. إن لجواب أبي العتاهية مغزى عميقاً لم ينتبه إليه أحد، لا العروضيون ولا الشعراء. وكأنني بأبي العتاهية يقول للخليل، وكان معاصراً له: مع احترامي لعلمك، إلا أنك جئت بعلم يضع قواعد ما وصل إليك من الشعر، ولم تضع علماً يتضمن قواعد تصلح لكل زمان ومكان وتستوعب كل ما قيل أو يمكن ان يقال من الشعر الموزون. ويوزن شعر أبي العتاهية كما يلي:

فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن

وليس هذا الوزن من بحور الخليل، وإنما هو كما اكتشفنا على وزن إيقاع الرمل الموسيقي في عصر أبي العتاهية. ويلاحظ أن "مفاعلن" جاءت أصلية في الوزن وليست مخبونة "مستفعلن" ولا مقبوضة "مفاعيلن" كما ترد في العروض. والواقع أن هذا الشعر قد خرج عن قواعد العروض كما صنفوها آنذاك، ولكنه لم يخرج في رأينا عن قواعد الإيقاع الموسيقي ولا عن قواعد العروض كما يجب أن تصنف. كما أن هذا الشعر خرج عن قواعد القافية بشكل يدّعي بعض الشعراء المعاصرين أنهم ابتكروا، وهو إلغاء - أو شبه

إلغاء - القافية ، وبالتأكيد إلغاء الروي. وقد جاء أبو العتاهية وغيره من شعراء صدر الإسلام بأوزان لم تكن على غرار ما نظم الشعراء الأوائل، كما جاء بعد ذلك من قال أشعاراً على أوزان جديدة متنوعة...ولربما كان يمكن البناء على ما قالوا منذ أمد بعيد لولا تجمّد علم العروض عبر قرون.

لم ينتقد العروض أحدٌ عبر القرون الطويلة، وإن جاء في العصر الحديث من شكّا من تعقيداته، وإنما جاء العروضيون بإضافات تؤكد وتثبت، بل تجمّده قولاً وفعلاً. ومن ذلك أنهم وضعوا لكل زحاف في موقع ما من التفعيلة اسماً خاصاً به، فرسّخوا التفعيلة الخليلية على أنها هي نواة البحر، في حين أنها جملة مركّبة من مقاطع هي عناصرها، أي ان التفعيلة مرحلة متوسطة بين المقاطع وبين البحر كما سنرى. كما أنهم عدّوا الشعر الذي نظم على أوزان غير تفعيلات الخليل خروجاً على العروض ومن أقوال المولدين: وكان أوزان شعراء الجاهلية هي الأوزان العربية ولا يقبل سواها، مع أن اللغة العربية تتيح الكثير غيرها. وإنه لمن المفجع حقاً أن يضطر العرب المتحضرون إلى التقيد بالأطر التي استعملها الجاهليون. وفي تقديرنا أن الذنب في هذا لا يرجع إلى الخليل بقدر ما يرجع إلى من تلاه من العروضيين الذين رأوا طينةً فحجّروها وجسداً حياً فحنطوه. ان التشبث بحرفيات مقولات الخليل ابن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، فيه ظلم للخليل. فالأقرب إلى المنطق أن الخليل وضع طريقة جديدة كشف بها عن أوزان ماوصل إليه من الشعر ولم يقصد أن يمنع التطور ويلغي الاستفادة من الاحتمالات الأخرى لأوزان الشعر. ولكن كان على من تلاه من العروضيين تطوير ما بدأ به. ومن الواضح أنه إذا كان عدد التفعيلات مقصوراً على تفعيلات الخليل، فإن

هذه التفعيلات تبقى ناقصة بالنسبة للممكن. إن العلم، أي علم، يجب أن يضع قواعد تستوعب كل ما هو ممكن، وإلا فما الذي طور إيقاع الموسيقى وجمّد الإيقاعات الشعرية؟

غير أن الخليل في رأينا قد أخطأ منذ البداية في حالات معينة سنبحثها بالتفصيل. ومن اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر.

أولاً. نقد تفعيلات الخليل

لقد جاء الخليل بعشر تفعيلات لا أكثر وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلاتن، فاع لاتن، فاعلن، فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، مستفع لن. إن المتأمل في هذه التفعيلات وهو على قدر كافٍ من الإلمام بالشعر وأوزانه، لابد من أن يصل إلى نتيجة هي أنها تتطوي على زيادة ونقصان، حتى بالنسبة لأشعار الأوائل. ولندع الآن أشعار "المولدين" جانباً ولنركز على الشعر العمودي التقليدي لكي نتوضح لنا معالم الزيادة والنقصان في تفعيلات الخليل الأصلية.

(١) جملتا فاع لاتن، مستفع لن:

تنبّه بعض العروضيين إلى أن تفعيلتي "فاع لاتن" و "مستفع لن" هما نفس تفعيلتي "فاعلاتن" و "مستفعلن"، فاعتبروا ذلك تكراراً لا لزوم له، وبذلك أرجعوا عدد تفعيلات الخليل إلى ثمان فقط. وهذا التصرف صحيح وخاطئ في الوقت نفسه، ويكمن الخطأ في أنهم على ما يبدو لم يفهموا فلسفة الخليل في هذا الموضوع، وهي نفسها فلسفة خاطئة على أية حال. ولعل من المفيد في هذا المجال معرفة فلسفة الخليل في التمييز بين الشبيهين: فهو يزعم أن "فاعلاتن" تقسم إلى سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علا) وسبب خفيف (تن)

في حين أن "فاع لاتن" تقسم إلى وتد مفروق هو (فاع) وسببين خفيفين هما (لا) و(تن)، وكذلك الحال في (مستفع لن) فهي عنده سبب ووتد مفروق وسبب، في حين أن (مستفع لن) هي سببان ووتد مجموع. وفي رأينا أن خطأ الخليل يكمن في هذه النقطة بالذات، فالوتد المفروق قد يوجد في مفردات اللغة العربية ولكنه لا يصلح لوزن الشعر إذ لا يشكل نهاية مقطع كلامي ولا نهاية كلام، أي أن آخره لا يشكل محطة للكلام، لأن العرب لا تقف إلا على سكون. فإذا وقفت على متحرك وجب إشباعه باللفظ ولو قليلاً.. كما هو الحال في "فعول" التي هي مقبوضة "فعولن" في البحرين المتقارب والطويل أو في "مفاعيل" التي هي مكفوفة "مفاعيلن" في بحر الهزج. ومثل هذه الحالات استثناء فرضه الزحاف أصلاً، وعادة يتأني منشد الشعر عند نهاية التفعيلة بما يشبه الإشباع.

وهكذا فإننا نلغي "فاع لاتن" و "مستفع لن" لاسبب تشابههما مع مثيلتيهما وإنما بسبب خطأ أساسي لأنه لا بد من إلغاء الوتد المفروق.

(٢) جملة مفعولات، وبديلتها فاعلات

جاء الخليل بتفعيلة "مفعولات" وبديلتها "مفعلات" أو "فاعلات" وهما أيضاً تفعيلتان خاطئتان، لأن العرب لا تتوقف على متحرك وجاءت التاء هنا متحركة، وهي أصلية عنده وليست بناء على زحاف.

أ - جملة "مفعولات" والبحر المقتضب:

وهذا بحر آذاه الخليل كثيراً، حيث وزنه كما يلي:

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن

فما علاقة هذا الوزن بقول أبي نواس مثلاً:

حفَّ كأسها الحبيب فهي فضة ذهبُ
تأملْ هذه العقلية المعقدة : حيث أن الخليل من ثمَّ قال إنه يُستعمل
مجزوءاً وجوباً أي:

مفعولاتٌ مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن

ثم قال إن كلاً من العروض والضرب مطويّ وجوباً أي:

مفعولاتٌ مفتعلن مفعولاتٌ مفتعلن

ثم قال إن مفعولاتٌ لاتأتي إلا محذوفة الرابع (مطوية) بحيث تصبح " مفعلاتٌ
" أي "فاعلاتٌ"، أو محذوفة الثاني (مخبونة) بحيث تصبح "مفعولاتٌ" أي
"ففعولاتٌ"، ثم جاء العروضيون فمنعوا الحالة الثانية...

لماذا كل هذا اللف والدوران؟

فلنقل إذن منذ البداية ، حتى على تقطيع الخليل، الذي قبله العروضيون بعده،
وهو خطأ، إن البحر يقطع في الأصل هكذا:

فاعلاتٌ مفتعلن فاعلاتٌ مفتعلن

وعندها نكتشف خطأ الخليل.. فلا معنى للوقوف على المتحرك من جهة،
ومن جهة أخرى نجد بين تفعيلات الخليل الصحيحة ما يمكن استعماله في هذا
المجال: ألم يكن من الأفضل التقطيع كما يلي:

حفَّ كأ..سها الحبيبُ فهي فضة..ضة ذهبُ

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن ؟

بهذا نجد اننا نواجه بحراً لطيفاً خفيفاً على الأذن يقوم على الجمع بين جملة
المتدارك وجملة الوافر. ومن هنا نفهم لماذا أجاز الكوفيون الخبل (اجتماع
الطي والخبن في "مفعولاتٌ" فتصبح "فَعِلَاتٌ") ، ذلك أن "فاعلن" المقترحة

أعلاه يمكن خبئها بسهولة لتصبح "فَعْلُن". على أن من الواضح أن العَصْبُ في مفاعلتن (أي تحويلها إلى مفاعيلن) هنا غير مقبول إلا في ضرب البيت إذا اقتضت القافية ذلك، وفي عروض البيت الأول إذا سايرت القافية، أي في مطلع القصيدة.

وعلى ذلك نرى أن يثبت وزن البحر المقتضب كما يلي:

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

وهذا يمكن أن يتيح ولادة الكثير من الشعر على هذا الوزن.

ب - (البحر المنسرح بين "مفعولات" و"مستفعلات"):

وهذا بحر آخر آذاه الخليل، فقد وزن الشعر الذي وصل إلى علمه من

البحر المنسرح كما يلي:

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

وأجمع العروضيون على أن "مستفعلن" في كل من عروض البيت وضربه

لا تأتي إلا مطوية أي على وزن "مُفْتَعِلُن" فيكون تقطيع المنسرح :

مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعِلُن مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعِلُن

فاذا جارينا الخليل ومن تلاه في هذا، فلماذا لم يقل إن "مُفْتَعِلُن" هي تفعيلة

أصلية؟... ولكن هذا ليس مهماً الآن.. وانما المهم هو التساؤل: لماذا وزن

الخليل البحر المنسرح على هذا الشكل؟ إن الخليل قد ارتكب هنا خطأ

مزدوجاً: فالأول هو الوقوف على المتحرك في تفعيلة ليس لها أي أساس،

والثاني أنه انقص تفعيلة كان يجب ادراجها، هي "مستفعلاتن".

ان أفضل تقطيع للبحر المنسرح هو:

مستفعلاتن مستفعلن فَعْلُن مستفعلاتن مستفعلن فَعْلُن

والمعروف أن البحر المنسرح هو من البحور قليلة الاستعمال، إلا أن السبب
يكن على الأرجح في التَّغْل الذي فرضه الخليل في تفعيلة "مفعولات" وعدم
ادراك وجود تفعيلة "مستفعلاتن". كما أن هذا التقطيع يؤدي إلى اعتبار (فعلن)
تفعيلة أصلية وليست قائمة على زحاف فاعلن، وهي بالفعل كذلك كما سنرى
في مناقشة هذا الأمر بالنسبة لبحر الخبب والبحر البسيط.
ولنتأمل معاً:

وأيُّ شيءٍ أَلْذُّ من أَمَلٍ نالته معشوقَةٌ وعاشقُها
من لم يَمُتْ غِبْطَةً يَمُتْ هَرَمًا الموت كَأْسٌ والمرء ذائقها
وما أثقل أن يقطع على حسب قول الخليل:

وأيُّ شيءٍ.. أَلْذُّ.. من أَمَلٍ نالته معشوقَةٌ وعاشقُها
من لم يَمُتْ.. غِبْطَةً يَمُتْ هَرَمًا الموت كَأْسٌ والمرء ذائقها
وما ألطفه إذا قُطِعَ هكذا:

وأيُّ شيءٍ.. أَلْذُّ من.. أَمَلٍ نالته معشوقَةٌ وعاشقُها
من لم يَمُتْ غِبْطَةً يَمُتْ هَرَمًا الموت كَأْسٌ والمرء ذائقها
لقد أضرَّ الخليل بالبحر المنسرح، ولولا ذلك لرأينا الآن ثروة من الأشعار
على هذا البحر.

(٣) جملة المنسرح "مستفعلاتن" - جملة كثيرة الاستعمال:

وبرهان ذلك وجود العديد من الأشعار، ولاسيما الموشحات، فقد جاءت
هذه الجملة (التفعيلة) منفردة بشكل لا يدع مجالاً للشك في صحتها، وإن كان
ذلك قد جاء في عصور متأخرة. ولا بد أن بعض الشعراء قد أدركوا
موسيقيتها. ومن ذلك موشح "ذات الوشاح":

ذاتُ الوشاح لطفاً أدارتُ
بينَ الملاح شمساً أنارتُ
قمَ بالصباح فالروضُ أحرقُ
حيَّتْ فأحيَّتْ أختُ الهلالِ
حَلَّتْ وحَلَّتْ عقدَ اللآلي
لما تجلَّتْ فالبدرُ أطرقُ

ومثله شعر مصطفى خفي وهو موشح معروف:

لو كنتَ تدري ما الحب يفعلُ
بالوصل يوماً ما كنتَ تبخلُ

٤) ضرورة جملة "مفاعلاتن"

أ - مفاعلاتن في البحر المضارع:

والمضارع ايضاً بحر ثالث آذاه الخليل، وجاء له بوزن ثقيل على الأذن،
وأصبح العروضيون يمرون به مرور الكرام، وندر عليه نظم الشعر، وجاء
من اقترح الغاءه. فانظر ما أسلس وزن هذا الشعر:

أيا راكبَ الذلول ألا عُجِبَ للمقيلِ
وهلاً أصبت زاداً ولاخير في البخيلِ
وماءٌ يعين شيئاً على دربك الطويلِ

فقد وزن الخليل البحر المضارع هكذا:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعلين مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

ثم قال إنه مجزوء وجوباً أي:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

وهذا التقطيع في رأينا خطأ أصلاً لعدم جواز الوقوف على حرف متحرك .
ظهر أن العروضيين قد أشاروا إلى أن "مفاعلين" تأتي مكفوفة وجوباً أي
"مفاعيل" وبهذا يصبح التقطيع كما يلي:

مفاعيلُ فاعٍ لاتن مفاعيلُ فاعٍ لاتن

وهذا معناه أن خطأ الوقوف على المتحرك يتكرر في كل شطر بحيث يكون
لدينا أربعة أخطاء في البيت الواحد !

وهنا يحق لنا أن نتساءل عن لزوم هذا اللف والدوران مع ارتكاب خطيئة
مزدوجة في الوقوف على المتحرك ؟ ولماذا هذا الضياع؟
إن من الأصح والأجمل أن يقطع البحر كما يلي:

أيا را...كبَ الذلولِ ألا عَج...تَ للمقيل

فعولن مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن

وهكذا تصبح مفاعلاتن تفعيلة أصلية ويصبح البحر رشيق الوزن لطيفه.

ب - مفاعلاتن ومخلع البسيط

(مخلع البسيط بحر مستقل)

يعتبر العروضيون أن مخلع البسيط هو من تقريعات البحر البسيط، جاء
مجزوءاً مع تعديل في التفعيلة الثالثة من كل شطر. ويوزن ، على رأيهم، كما
يلي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

ويعتبرون بذلك أن "فعولن" أصلها "مستفعلن" وجاءت مخبونة مقطوعة، أي
"متفعل" التي تساوي "فعولن". وفي رأينا أن هذا القول ، علاوة على أنه لف
ودوران، ينطوي على خطأ فادح. والبرهان على هذا الخطأ أن "مستفعلن" ،

اي التفعيلة الأولى في البحر، كما وزنوه، كثيراً ما ترد في الأشعار العربية على هذا البحر مطوية (اي تصبح بالزحاف " مستعلن " وتساوي "مفتعلن") وهذا يجوز في الرجز والسريع ولكنه لايجوز في البسيط فكيف يجوز في بحرٍ مشتقٍ من البسيط. وهناك برهان ثان هو أن " فاعلن " ، وهي التفعيلة الثانية، لايجوز خبئها في هذا البحر (اي لا يجوز ان تتحول بالزحاف الى "فعلن") بينما يجوز ذلك في البحر البسيط. فهذان دليلان على ان هذا البحر ليس أصله من البحر البسيط، والأفضل في ضوء ما تقدم ان يعتبر بحراً مستقلاً قائماً بذاته. ليس من الضروري ان نخترع اسماً جديداً حرصاً على الاستمرارية، ولكن فلنكتفِ باسم "المخلع" ونحذف كلمة "البسيط" لكيلا يأتي في سياق البحر البسيط.

إن ما سبق ذكره عن تأكيد وجود (مستعلاتن) في البحر المنسرح ووجود (مفاعلاتن) في البحر المضارع يشجع على اعتبار المخلع مزيجاً بين المنسرح والمضارع، أي بتقطيع جديد لبحر مخلع البسيط (أو البحر المخلع) كما يلي:

مستعلاتن مفاعلاتن مستعلاتن مفاعلاتن

وقد جزمت بهذا ثم ترددت عندما تذكرت قول ابن الرومي هاجياً رجلاً اسمه عمرو:

وجهك يا عمرو فيه طولٌ	وفي وجوه الكلاب طولٌ
مستعلن فاعلن فعولن	مستعلن فاعلن فعولن
بيتٌ كمعناك ليس فيه	معنى سوى أنه فضولٌ

غير أني أعتقد بأن ابن الرومي جاء بهذا الوزن لاليؤكدده بل لانسجامه مع القافية التي اختارها لقصيدته والمعنى الذي قصده. قد يكون معقولاً قبول الوجهين، ولكنني في هذا البحث سأعتبر البحر من جملتين، فذلك أقرب وأسلم على السمع. والدليل على ذلك مسمطة أبي نواس التي حددت بالضبط موقع التفعيلتين في هذا البحر:

سلافُ دَنٍّ كشمس دجن كدمع جفنٍ كخمر عذَنٍ
طبيخُ شمسٍ كلونِ درسٍ ببيتِ فرسٍ حليفِ سجنٍ

(ضرورة جملة " فَعِلَن " كتفعيلة أصلية

أ - فَعِلَن وبحر الخيب:

اكتشف الأخفش البحر المتدارك أو المُحدَث وقطّعه هكذا:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومن المعروف أن "فاعلن" قد تُخبّن لتصبح " فَعِلَن "...

ولكن العروضيين أجازوا التشعيث أي حذف العين في "فاعلن" لتصبح " فالن " أو " فَعِلَن ". والواقع أن الجمع بين "فاعلن" و " فالن " أو " فَعِلَن " في البيت الواحد أو في القصيدة الواحدة ثقيل جداً . وقد وقع بعض الشعراء الذي ينظمون شعر التفعيلة الواحدة (من الشعر الحديث) في ذلك، الأمر الذي أدى إلى ضياع نكهة الإيقاع. ولا أعلم أحداً من القدماء وقع في هذا الخطأ رغم أن العروضيين أجازوه.

والأصح أن نقول إن هناك بحرین لبحراً واحداً:

الأول هو المتدارك أو المُحدَث وهو على وزن:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وهو على غرار وزن النشيد اللبناني، وهو من مشطور المتدارك:

كلنا للوطن للعلم

ملء عين الزمن سيفنا والقلم

ويمكن أن تخبن فيه "فاعلن" لتصبح "فَعِلْن"، وبذلك يكون الإيقاع منسجماً بالتبادل بين "فاعلن" و"فَعِلْن".

والثاني هو الخبب الذي تأتي فيه فَعِلْن كجملة أصلية.

ذلك أن "فَعِلْن" التي تحل محل "فاعلن" عندما تكون مخبونها في البحر المتدارك هي أصلية في الخبب ويحق لها أن يمسها الزحاف، فتأتي الجملة تارة على وزن (فَعِلْن) وتارة على وزن (فَعْلَنْ) وذلك عندما تفصل بين البحرين. ووزن بحر الخبب (ركض الخيل) هو على وزن أصلي، لامخبون (فاعلن)، كما يلي:

فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن

و تأتي الجملة سليمة أو دخل عليها زحافها، كما قال سعيد عقل:

أحببتك لم يدر الورد والعقدة والشعر الجعد

والزند النازل، قلت الشم...س تتالت وانسكب الند

ويتم انسجام البحر بالتبادل بين "فَعِلْن" و "فَعْلَنْ".

ونود التأكيد على ضرورة عدم الخلط بين البحرين..

ب - جملة فَعِلْن والبحر البسيط:

إن تقطيع البحر البسيط يثبت أن فَعِلْن ، وهي على وزن الفاصلة تماماً، يجب أن تكون أصلية بدليل وجودها المؤكد في بحر الخبب كما ذكرنا اعلاه.

ولقد قطع الخليل البحر البسيط هكذا: •

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ثم قال إن فاعلن تأتي في عروض البيت مخبونة وجوباً أي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وقال إنها تأتي في ضرب البيت إما مخبونة كما في عروض البيت في الشطر الأول أي "فَعْلَن"، أو مشعثة أي بحذف حرف العين قبل الروى لتصبح "قالن" أو "فِعْلَن"، وهذه الحالة تنطبق على قول ابن زيدون:

أضحى التناهي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

انن فإن "فاعلن" لم يسمح لها أن تكون لافي عروض البيت ولا في ضربه فكيف يمكن أن تكون أصلية هنا؟ اننا نرى ان التفعيلة الأصلية في العروض والضرب هي "فَعْلَن" وليست "فاعلن". وهذا القول ينسجم مع ما سبق قوله بالنسبة لبحر الخبب والبحر المنسرح، ولكن يجب الانتباه إلى أن الزحاف لا يمكن أن يصيبها إلا في جملة القافية.

٦) "مفاعلن" والبحر الطويل:

وزن الخليل البحر الطويل كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

غير أنه بين أن لهذا البحر عروضاً واحدة هي "مفاعلن" واعتبرها "مفاعيلن" مقبوضة، ومثلها في الضرب.

إلا أن الخليل أجاز "مفاعيلن" في الضرب إذا اقتضت القافية ذلك (ويتبعها عروض المطلع)، أي أن الخليل اعترف ضمناً بأن هذا هو الاستثناء، ولا يمكن أن يكون الرجوع إلى الأصل استثناء. ولذلك ينبغي أن تعتبر "مفاعلن" تفعيلة أصلية في هذا البحر. ويؤكد هذا أن الخليل أجاز في الضرب "فعولن"، واعتبر

هذه "مفاعلين" محذوفة مردوفة. وهذا الاعتبار لف ودوران لاميلى له، فهذه التفعيلة الجميلة فى هذا الموضع لا يمكن أن تأتي نتيجة زحاف مزدوج بل هي نتيجة زحاف واحد للجملة الأصلية، يصيب وتدها الأخير.

فالأصح إذن أن تكون مفاعلن تفعيلة أصلية. وهذا يثبت فى مواضع أخرى من هذه الدراسة. وأضيف هنا ملاحظة لم يلاحظها فى علمي أحد من قبل وهي أن "فعولن" إذا جاءت فى الضرب لابد من أن تكون "فعولن" السابقة لها أي فى حشو الشطر الثاني محذوفة الخامس أي "فعول"، ومثل ذلك ما قال أبو فراس الحمداني:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تشعرين بحالي

أو كما قال السموعل:

فما مات منا سيد حنّف أنفه ولا طلّ منا حيث كان قتيل

فإذا أراد شاعر استعمالها كاملة وجد أنها ثقيلة على السمع بشكل غير

مقبول.

والخلاصة:

١- أن الخليل جاء بعشر تفعيلات تتضمن الزيادة بثلاث هي "مفعولات" و"فاع لاتن" و"مستفع لن"، وبذلك تصبح تفعيلات الخليل الصحيحة سبع تفعيلات فقط؛

٢- أن مراجعة تقطيع بحور الشعر التقليدية تثبت ضرورة إضافة أربع تفعيلات أخرى كتفعيلات أصلية هي مفاعلن، فعِلن، مفاعلاتن، مستفعلاتن. وبذلك تصبح التفعيلات التي نظم عليها شعر القدماء إحدى عشرة تفعيلة لأسبعا.

٣- ان اللغة العربية تتيح تفعيلات أخرى كثيرة، لم يقل القدماء شعراً على وزنها كما أنه يمكن قول الشعر على بحور أو على وزن تركيبة من التفعيلات بدمج جمل من بحور مختلفة أو على جمل مبتكرة لم تأت في البحور التقليدية كما فعل الأندلسيون. وقد توقفت تلك الابتكارات بزوال الدولة التي كانت تشجعها وبسبب عدم مواكبة علم العروض لها. إن علم العروض كان يجب أن يتم تطويره كعلم ليستوعب هذه الاحتمالات ويضعها بين قوالبه.

٤- ان الشعر العمودي التقليدي قيل على ثمانية عشر بحراً لا ستة عشر. ويتجلى ذلك في توضيح هوية بحر الخبب كبحر مستقل عن المتدارك، وهوية المخلع (مخلع البسيط) كبحر مستقل لاعلاقة له بالبحر البسيط.

٥ - ان إعادة النظر في طريقة وزن عدد من البحور المهجورة والمستتقلة ولاسيما المنسرح والمقتضب والمضارع، وإلى حد ما المخلع، استوجبت إلغاء تفعيلات وإضافة أخرى ولكنها أعادت إليها رونقها وبهاءها كما فهمها وطبقها الشعراء القدماء، وهو أمر من شأنه أن يؤدي إلى قول شعر وفير على وزنها.

ثانياً . نقد المقاطع العروضية عند الخليل :

وأصل أخطاء الخليل يكمن في رأينا في أنه اعتبر مقاطع الوزن الشعري مطابقة تماماً لأشكال الكلام العربي ولكل كلمة مفردة على حدة، علاوة على كونه تأثر بما يعرف عن الإيقاعات الموسيقية. ولقد صنف الخليل عناصر الإيقاع الشعري (ونسُميها هنا المقاطع العروضية) مطابقةً للمفردات العربية كما رصدها، حسب التصنيف التالي:

السبب الخفيف: متحرك وساكن كقولك: لا، من

السبب الثقيل: متحركان متتاليان كقولك: لِمَ ، لَكَ

الوئد المجموع: متحركان وساكن كقولك: نعم، أتى
الوئد المفروق: متحرك وساكن ومتحرك كقولك: مات، جاء
الفاصلة الكبرى: ثلاثة متحركات وساكن كقولك: سكنوا، سألت
الفاصلة الكبرى: أربعة متحركات وساكن كقولك: سألهم، عملنا.
وقد جمعها الخليل في جملة: (لم أرَ على ظهر جبل سمكة) بحيث تمثل
كل كلمة أحد المقاطع التي حددها حسب التسلسل.
وفي رأينا أن هذا التصنيف ينطوي بالنسبة للكلام العربي أصلاً على
نقص في حالتين وبالنسبة للمقاطع العروضية العربية على زيادة في ثلاث
حالات :

فالنقص بالنسبة للمفردات العربية في الحالة الأولى هو عدم إيراد صيغة
فعل الأمر الذي يأتي في حرف واحد كقولك : قِ (فعل الأمر من وقى)
كقوله تعالى (وقنا عذاب النار). ومثل ذلك واو العطف وفاء العطف وكل
منهما حرف له استقلاله. ان هذا كان يقتضي منه، نظرياً، اضافة مقطع يتألف
من حرف واحد متحرك.

والنقص في الحالة الثانية هو عدم إيراد صيغة النعت المتضمن التقاء
الساكنين وهي أيضاً حالة قليلة الاستعمال، إلا أن القرآن الكريم قد تضمنها
في قوله تعالى (ولا الضالين). فالصيغة هي في : ضال ومثلها شاق وعاق
وضار. ورغم صعوبة هذه الصيغة وكونها شذوذاً عن القاعدة العامة في لزوم
تجنب التقاء الساكنين في اللغة العربية فقد وردت هذه الصيغة في أشعار
العرب أيضاً، ولكن بالتفافٍ ذكي على الصيغة الأصلية حيث أوردوها في
القافية بتسكين الحرف الأخير دون أن يستد فتصبح مثلاً ضال...الخ...فتأتي

معادلة في الوزن والرويّ لكلمة (مال) أو (قال)، وتبدو كما لو كانت في جملة
لألفية مذيلة.

وأما الزيادة في تصنيف الخليل لعناصر الإيقاع فهي في حالتها السبب
الثقل والوتد المفروق من جهة، وحالة الفاصلة الكبرى من جهة أخرى.

فالسبب الثقل والوتد المفروق هما صيغتان تردان في مفردات اللغة كما
أنهما موجودان في الإيقاع الموسيقي. إلا أن العرب لا تقف في كلامها على
حرف متحرك فإذا جاء الحرف الأخير من الكلام متحركاً سَكَنَ أو أَشْبَعَ وَمُدَّ.
ولذا لم تستخدم للوزن الشعري، خلافاً لرأي الخليل، كمقطع عروضي قائم
بذاته بل كان لابد من تفكيك ما يسمى بالوتد المفروق والوقوف على الحرف
الساكن فيه وإلحاق المتحرك الأخير بالمقطع الذي يليه. وكذلك السبب الثقل
فلابد من إلحاقه بما بعده أو إشباعه إذا جاء في نهاية الكلام. وكون ما يمكن
أن يسمى سبباً ثقيلاً أو وتداً مفروقاً قد ورد في الإيقاعات الموسيقية العربية قد
يشير إلى أن الخليل حاول تطبيق قواعد الإيقاع الموسيقي على الإيقاع
الشعري.

وإذا صح ما قيل عن اتهام الخليل بأنه استقى العروض من اليونان، وهو
ما نستبعده، فإن الإغريق القدماء كان لديهم مثل هذين الوزنين، إلا أنهم كانوا
يقفون في نهاية المقطع القصير الذي يقابل الحرف المتحرك عندنا، ولغتهم
تسمح بذلك. وسنعود إلى بحث هذه الأمور بشكل أكثر تفصيلاً في ما بعد.

أما الفاصلة الكبرى فلا معنى لوجودها أصلاً، وقد انخدع الخليل بوجود
مثل هذه الصيغة في كلمة مستقلة ضمن الكلام العربي مثل " كُتُبْنَا " أو ماشابه
ذلك، غير أن هذا لا أهمية له بالنسبة لوزن الشعر ، فحتى على منطق الخليل:

ألا تتألف الفاصلة الكبرى من سبب ثقيل ووتد (على فرض وجود السبب الثقيل) ؟ بل ألا تتألف الفاصلة "الصغرى" نفسها من سببين أحدهما ثقيل والثاني خفيف؟ إننا إذا قبلنا مع الخليل صيغة الفاصلة الكبرى أي الساكن المسبوق بأربعة متحركات فماذا نفع بصيغ ترد في الكلام العربي تتضمن ساكناً مسبوقاً بخمسة بل ستة متحركات كقولك: سَمَكْتْنَا أو خَرَزَةُ عُمَر، وهي صيغ لا يمكن إدراجها في الشعر بدون تجاوزات غير مقبولة. إننا انطلاقاً من إنكار وجود السبب الثقيل في الإيقاع الشعري نؤكد أن صيغة الفاصلة الكبرى إذا وردت في الشعر العربي، وهي حالة استثنائية، ماهي إلا مجموع سببين ووتد حيث أصاب الزحاف السببين معاً (إحلال "متعلن" محل مستفعلن).

ولعل الأرجح أن يكون السبب في خطأ الخليل بشأن السبب الثقيل والوتد المفروق والفاصلة الكبرى هو كونه موسيقياً أيضاً. فقديمًا قال ابن خلكان إن معرفة الخليل بالإيقاع الغنائي هي التي أحدثت له علم العروض. فمع أن الإيقاع الموسيقي يرجع إلى سبب ووتد وفاصلة، كما يقول أخوان الصفا، الأمر الذي يرجع الإيقاعين الشعري والموسيقي إلى أصل واحد، إلا أن المرء يستطيع في الإيقاع الموسيقي أن يقسم السبب (تَم) إلى قسمين متساويين، هما (تَ تَ) فيتولد لديه سبب ثقيل، فما عليه إلا أن يضاعف سرعة النقر فيهما حتى يتساوى زمناهما مع زمن السبب الخفيف.. وربما كان هذا هو ما حدا بالخليل إلى إقرار ذلك بالنسبة للإيقاع الشعري، وقد أغراه بذلك وجود حرفين متحركين متواليين في اللغة العربية ضمن كلمة واحدة مثل (لَكَ، لِمَ). غير أن المرء لا يستطيع أن يجعل "سبباً ثقیلاً" يحل محل سبب خفيف في

الإيقاع الشعري بل العكس هو الذي يجوز، أي إحلال ما يعادل سبباً خفيفاً محل ما يعادل سبباً ثقیلاً، وذلك ضمن وزن الفاصلة.

والواقع أن السبب الثقيل والوتد المفروق والفاصلة الكبرى موجودة جميعاً في الإيقاعات الموسيقية كما سنبين في كتابنا "أوزان الألحان" لأن الإيقاع الموسيقي مبني على مدته الزمنية وبواسطة آلة النقر، فضابط الإيقاع يستطيع التحكم ببنية الإيقاع بسهولة، في حين أن الإطار اللغوي واللفظي أكثر تقييداً للشاعر. ويمكن في الإيقاع الموسيقي مثلاً إحلال "سبيين ثقيلين" محل سبيين خفيفين، فمن حيث زمن النقرات تتساوى ثلاثة أسباب خفيفة (تَمْ تَمْ تَمْ) مع "سبيين ثقيلين" وثالث خفيف أي (تَ تَ تَ تَ تَمْ) إذا كانت سرعة النقر في "السبب الثقيل" ضعف سرعة السبب الخفيف. ونظراً لوجود ذلك في الإيقاع الموسيقي ووجود سبب ووتد يتساويان في المجموع مع "سبب ثقيل" ووتد، فقد حدا ذلك بالخليل أيضاً إلى إثبات وجود "الفاصلة الكبرى" في وزن الشعر في حين أنها لا مكان لها على الإطلاق كصيغة أصلية، كما لم يوجد الخليل لها مكاناً في تفعيلاته لأن هذا الوزن لا يأتي في الشعر العربي إلا في حالة الزحاف المزوج في (مستعلن) كما ذكرنا، وهذه حالة استثناء لقاعدة. أما الوتد المفروق فقد حشره الخليل في بعض جملته (تفعيلاته) بلا معنى أو فائدة بل بضرر وتشويش كما رأينا. وهذه الفوارق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي تثبت أن أصل معرفة الخليل بالإيقاع هي معرفته بالإيقاع الموسيقي الذي كتب فيه ولم يصلنا ما كتب، وأنه حاول تطبيق قواعد الإيقاع الموسيقي على الإيقاع الشعري برمتها مستهدياً بانطباق قواعد الإيقاع

الموسيقى على مفردات اللغة العربية، فأخطأ في نقطة واحدة هي أصول اللفظ ومحطات الوقوف في الكلام العربي وبالتالي في الشعر العربي.

وقد حاول الخليل الانسجام مع نفسه فجاءت تفعيلاته العشر متوافقة إلى حدٍّ ما مع تصنيفه، ولكن الخطأ لا يولد إلا الخطأ.. وقد نجم عن الخطأ في إيراد السبب الثقيل والوتد المفروق إضافة تفعيلات يجب أن تحذف وهي "قاع لاتن" و "مستفع لن" و "مفعولات" كما أسلفنا، مما أدى إلى خسائر في بعض البحور.

فاذا ما استبعدنا صيغ المفردات التي ترد في اللغة العربية من الاعتبار كصيغ مستقلة في وزن الشعر، وهي الممثلة في السبب الثقيل والوتد المفروق حيث لا يمكن الوقوف على نهايتيهما لا في الشعر ولا في الكلام العادي بل لابد من تسكين النهاية أو إشباعها أو الدمج بمقطع تال، واستبعدنا كذلك صيغة الفاصلة الكبرى، وأخذنا بالاعتبار المقاطع الناقصة التي ترد في مفردات العربية والتي تستعمل أيضاً في الشعر العربي يمكن أن تصنف مقاطع الشعر العربي كما يلي:

- ١- سبب : متحرك وساكن = تَمْ
- ٢- وتد: متحركان وساكن = تَتَمْ
- ٣- فاصلة: ثلاث متحركات وساكن = تَتَتَمْ
- ٤- سبب مبتور: حرف متحرك واحد = تَ (لا يأتي إلا بديلاً للسبب)

وفي اعتقادنا أن هذا التصنيف يغطي مقاطع الشعر العربي كافة. ذلك أن حالة الفاصلة الكبرى أي (تَتَتَمْ) كما ذكرنا ليست سوى حالة سببين

مبتورين ووتد أي ان أصلها (تَمْ تَمْ تَتَمْ) فتحول السببان بالزحاف المزدوج إلى (تَ تَ تَتَمْ)، أما حالة النعت المتضمن التقاء الساكنين أي (تَامُ أو تَتَامُ أو تَتَتَامُ) فليست في الشعر سوى حالة يعتبرها العروضيون "علّة" تصيب القافية، ويسمونها (التذيل) فهي حالة حرف ساكن يلحق بحرف المد الأخير ويندمج معه.

وسوف نعالج هذه النقاط بتوضيح أكثر في الفصل الثاني من هذا الباب.

ثالثاً. مصطلحات منفردة:

في الوقت الذي يجب أن يستهدف علم العروض التركيز على الناحية الجمالية في أوزان الأشعار نجد العروضيين ينفّرون الناس من هذا العلم فيحشونه بمصطلحات مرعبة تصدم كل من يريد أن يبتدئ، وقد يكون في الأصل محباً فيصبح كارهاً.

ولغرض استكمال البحث نوردها هنا، مؤكدين على عدم لزوم أكثرها. ونحن بالطبع لسنا ضد وجود أسماء للحالات التي يتصادف وجودها في الشعر العربي وذلك لتسليح الناقد بمصطلح يستخدمه، ونحن لانعني هنا المطالبة بإلغاء الفكرة بل بإلغاء أكثر المصطلحات ولاسيما أسماء الزحافات لاعتمادها على فلسفة خاطئة هي اعتبار الجملة (التفعيلة) نواة الوزن، وانطلاقاً من ذلك رُبطت الزحافات بترتيب موقع الحرف من التفعيلة بينما يجب أن تربط بموقعها من المقطع العروضي الذي تتألف منه التفعيلة، وهذا فارق كبير وهام للغاية.

وفي ما يلي قائمة بهذه المصطلحات:

١ - الزحافات المفردة : وتسمى حسب موقع الحرف من أية تفعيلة:
(أ) إذا أصاب الزحاف الحرف الثاني من التفعيلة فهو خبن أو إضممار أو وقص.

فالخبين هو إلغاء الثاني الساكن (تحويل مستفعلن إلى متفعلن أي مفاعeln،
وتحويل فاعلاتن إلى فعلاتن، وتحويل فاعلن إلى فعَلن)، وهذا في الواقع
زحاف السبب كما سنرى.

والإضممار تسكين الثاني المتحرك (تحويل متفاعلن إلى مستفعلن)، وهذا في
الواقع زحاف الفاصلة كما سنرى.

والوقص إلغاء الثاني المتحرك (تحويل متفاعلن إلى مفاعلن)، وهذا عيب
كبير في الشعر إذا ورد، ويجب عدم قبوله. ومثاله قول الأعشى:
وكن لها جملاً نلولاً ظهره إحمل وكنّت معاوداً تحمالها
وما كان ضره لو قال (أو كن لها) أو (بل كن لها) أو (كن عندها)، ولعله
قال شيئاً من ذلك وأخطأ الرواة.

(ب) وإذا أصاب الحرف الرابع فهو طي:
والطي حذف الرابع الساكن (تحويل مستفعلن إلى مستعلن أي
مفتعلن). وهذا التعريف خطأ، ومن ذلك أن الرابع الساكن في متفاعلن إذا
حُذف تحولت إلى مُتَفَعِّلن ولا يوجد في الشعر شيء من هذا. ويطبقون الطي
على مفعولات بتحويلها إلى مفعلاتٍ التي تساوي فاعلاتٍ، وقد أنكرنا هذه
التفعيلة على الخليل، وجعلنا "فا" ضمن التفعيلة التي تسبقها في المنسرح.
وبذلك يكون موقع هذا الزحاف في الحرف الثاني من التفعيلة الثانية وبهذا فهو
خبين لا طي.

(ج) وإذا أصاب الحرف الخامس فهو عصبٌ أو قبضٌ أو عقلٌ.
فالعصب أسكان الخامس المتحرك (تحويل مفاعلتن إلى مفاعيلن)، وهذا ليس سوى زحاف الفاصلة كما سنرى. والتعريف هنا أيضاً خطأ حيث يوجد خامس متحرك في متفاعلن ولا يمكن تسكينه لكونه مسبقاً بساكن.
والقبض حذف الخامس الساكن (تحويل فعولن إلى فعولٌ أو تحويل مفاعيلن إلى مفاعلن) وهذا ليس إلا زحاف سبب في الحالتين كما سنرى. والتعريف هنا أيضاً خطأ لأن الخامس الساكن في فاعلن لا يجوز حذفه.
والعقل حذف الخامس المتحرك (تحويل مفاعلتن إلى مفاعلن) وهذا عيب كبير في الشعر إذا ورد ويجب عدم قبوله. وهنا يوجد أيضاً خطأ في التعريف لأن حذف الخامس المتحرك في متفاعلن يحولها إلى متفالن التي تساوي فعلاثن وهذا غير ممكن إلا في جملة القافية، وحذف الخامس المتحرك في مفعولاتٍ (على فرض قبول وجودها أصلاً) يؤدي إلى التقاء الساكنين الواو والألف وهذا غير ممكن.

(د) وإذا أصاب الحرف السابع فهو كفٌ
والكف هو حذف السابع الساكن (تحويل مفاعيلن إلى مفاعيلٌ) وهذا ليس سوى زحاف سبب كما سنرى.

٢ - الزحافات المركبة: وهي من عيوب الشعر التي يجب النصح باجتنابها
 (أ) **الخبيل** : وهو الجمع بين الخبن والطي (تحويل مستفعلن إلى مُتَعَلِن) وهي حالة زحاف سببين متتاليين. وهذا الزحاف المركب موجود في الأراجيز وقد أكثر منه بعض المحدثين كسعيد عقل الذي كرره حتى حَبَّبَ به، وبهذا

فهو للزحاف المركب الوحيد الذي يمكن قبوله نوعاً ما أما البقية فهي عيوب مُنكرة.

(ب) الخزل : وهو الجمع بين الإضمار والطي (تحويل متفاعن إلى متفعلن أي مفتعلن)

(ج) الشكل : وهو الجمع بين القبض والكف (تحويل مفاعيلن إلى مفاعلن)

(د) النقص : وهو الجمع بين العصب والكف (تحويل مفاعلتن إلى مفاعيلن)

٣ - أما العلل فهي مظلومة بهذه التسمية لأنها أشكال جمالية في القوافي إذا جاء الشاعر بها التزم بتكرارها في كل قافية. وبعض هذه المصطلحات مقبول نوعاً ما ولكن لا أرى له ضرورة ملحة. و"العلل" هي إما بزيادة وإما بنقص. (أ) فعل الزيادة إما ترفيل أو تنذيل أو تسبيغ:

والترفيل زيادة سبب على تفعيلة القافية. وأكثر ما يرد هذا في مجزوء الكامل (تحويل متفاعن الأخيرة في البيت إلى متفاعلتن).

والتنذيل زيادة حرف ساكن وراء حرف المد الأخير (تحويل فاعلن الأخيرة إلى فاعلان أو تحويل مستفعلن إلى مستفعلن أو متفاعن إلى متفاعلان). والتسبيغ يشبه التنذيل إلا أنه ثقيل لوروده وراء فاعلتن فتتحول إلى فاعلتان.

(ب) وعلل النقص تسع حالات:

فالحذف : هو حذف سبب من الآخر (تحويل فعولن إلى فعو أي فعلن، وتحويل فاعلتن إلى فاعلن، وتحويل مفاعيلن إلى مفاعي أي فعولن). والحذف : هو حذف وتد من الآخر (تحويل متفاعن إلى متفا أي فعيلن، وتحويل مستفعلن إلى مستف أي فعيلن).

والصلم : يعتبرونه حذف للحرف الأخير من الوند المفروق (تحويل فاعل لن إلى فاعلن) وهذا خطأ أصلاً، حيث لاوجود للوند المفروق كما أوضحنا، كما أن فاعل لن هذه هي فاعلن وليست مؤلفة من وند مفروق وسبب وإنما من سبب ووند. وهذه الحالة ليست إلا حالة زحاف الوند الذي لا يأتي إلا في تفعيلة القافية ويكون بتحويله إلى سبب.

والكسف هو حذف للسابع المتحرك من الآخر ولايوجد سابع متحرك إلا في مفعولات التي أثبتنا عدم وجودها، وحتى لو اعتبرناها موجودة فإنها لاتأتي في القافية. فإذا جاءت في القافية وجب إشباعها أصلاً بحيث تكون مفعولاتن وبهذا فإننا هنا نواجه حالة حذف سبب كامل وليس حذف متحرك.

والقصر هو حذف ساكن السبب الأخير و تسكين ما قبله (تحويل فاعلاتن إلى فاعلن أو فعولن إلى فعولن). وفي هذا التعريف لف ودوران حيث كان يمكن أن يقال إحلال ساكن محل السبب الأخير، أو لاختصار المصطلحات يمكن اعتبارها حالة حذف وتنبيل.

والقطع هو حذف ساكن الوند وإسكان ما قبله (تحويل متفاعلن إلى متفاعلن أو مستفعلن إلى مستفعلن). وهنا نواجه اللف والدوران أيضاً فقد كان يمكن القول إنها حالة حذف المتحرك من الوند. وهذه ليست سوى حالة زحاف وند.

والبتر هي حذف السبب الأخير مع حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله (تحويل فاعلاتن إلى فاعلن). والحقيقة أن هذا للتعقيد للزوم له فما هي إلا حالة بتر وند من وسط التفعيلة ، و فاعلن هذه أصلها فاعلن بعد حذف الوند وهو هنا 'علا' في فاعلاتن.

والقطف هو اسكان الخامس وحذف السبب الأخير (تحويل مفاعلتين إلى مفاعلٍ أي فعولن، ابتداءً من تحويلها إلى مفاعيلن ثم حذف "ن" من آخرها، فهي حالة حذف بعد زحاف الفاصلة . والواقع أن مفاعلتين ليس لها مكان في القافية إلا في مجزوء الوافر أو في المقتضب كما وزناه، فعندما تأتي في صورة فعولن كنا أمام مقطوع الوافر أي الذي حذفت تفعيلته الأولى، لو أمام الدمج بين مجزوء الوافر ومقطوعه، أما في المقتضب فلم أجد للقطف مكاناً.

والوقف هو تسكين السابع المتحرك في الآخر. ولا يوجد سابع متحرك في التفعيلات الأصلية سوى في مفعولات، وهذه أثبتنا عدم وجودها، وحتى لو اعتبرناها موجودة فإنها لا ترد في القافية فإن وردت فإنها تنبيل على مفعولن. وفي رأينا أن حالة الوقف لها صلة بحالة للكسف التي تكررت أعلاه، والفارق هو في التنبيل.

٤ - أما العلل التي تجري مجرى الزحاف فهي الحذف والتشعيب والخرم. فالحنف هو حذف السبب الأخير من التفعيلة (تحويل فاعلتين إلى فاعلن في الرمل، وتحويل فعولن إلى فَعَلْ في المتقارب). وقد رأينا ذلك في علل للنقص ولم نجد علاقة لذلك بالزحاف.

و التشعيب هو حذف أول الوند (تحويل فاعلتين إلى فالاتن في الخفيف والمديد والمجتنث، وتحويل متفاعلن ومستفعلن إلى مستفعلن في الرجز. ولا يخرج الأمر عن كونه زحاف وتد وهو لا يرد إلا في تفعيلة القافية. ويطبقون ذلك على فاعلن في المتدارك ولكن ذلك خطأ نجم عن الخلط بين المتدارك والخبب، فهذا زحاف الفاصلة في الخبيب.

لما الخرم فهو حالة عجيبة جاء بها العروضيون وهي ليست في الشعر،
وقالوا إنها حذف أول الوند في أول البيت أو التفعيلة، وجاءوا لها بشواهد
كثيرة منها ما ورد في الحماسة:

أشهد أن وعد الله حقّ وأشهد أن عباساً جبانُ

وقول كبشة بنت معديكرب:

أرسل عبد الله إذ حان يومه إلى قومه لاتعقلوا لهمُ نمي

وقول عمرو بن معديكرب:

أعددتُ للحرب فضفاضةً دلاصاً تثني على الراهن

وهذه الشواهد وغيرها ما هي إلا خطأ الرواة الذين أهملوا واواً أو فاءً تأتي
في أول البيت، فلو أضفناها لاستقام وزن البيت.

٥ - وفي علم القافية جاءوا بمصطلحات كثيرة أكثرها لا لزوم له وهي:

(أ) تعريف القافية: وهي على ما قال الخليل: من آخر حرف في البيت إلى
أول ساكن قبله مع الحركة التي قبل الساكن. وفي اعتقادنا أن من الأفضل
للقول إنها تتألف من آخر ساكنين وما بينهما من حروف. فالحركة التي تسبق
الساكن قبل الأخير إما أن تكون حرة وإما أن تكون محكومة بحرف مدّ في
موقع هذا الساكن وهذا من أصل اللغة. غير أن الخليل قد أضاف هذه الحركة
لأن بعض الشعراء قد جاوزوا مكان هذا الساكن بواو أو ياء دون أن تكونا
حرف مدّ، كأن تقول (قوت، وموت) أو (بريء وفيء) ولكن المشكلة هي في
طبيعة الواو أو الياء وليست في الحركة التي تسبق أحدهما. وبهذا فإننا نلغي
مكان تلك الحركة من القافية.

وفي جميع الأحوال نفضل التركيز على الشكل الجمالي لجملته للقافية والبحث فيه.

(ب) أسماء حروف القافية وهي:

الرويّ : وهو الحرف المتكرر الذي تبنى عليه القافية وهو مصطلح هام.
الوصل: وهو حرف مد يأتي من الإشباع، والإشباع هو إضافة حرف مدّ يوافق حركة الروي، وبهذا يكون هو الساكن الأخير في البيت.
الردف: وهو حرف مد يسبق الرويّ وهو مصطلح ضروري لأن على الشاعر أن يلتزم به إذا كان ألفاً، أما إذا كان ولو أو ياء فيلتزم بأحدهما بالتبادل بينهما.

التأسيس : وهو حرف الألف الذي يقع موقع الساكن قبل الأخير إذا كان يفصل بينه وبين الساكن الأخير حرفان كقولك (سانرُ، بواترُ) وهو مصطلح مفيد لأن الشاعر يلتزم هنا بحرف الألف، على خلاف الولو أو الياء إذا جاء أحدهما في هذا الموقع. أما إذا شغل هذا الموقع بحرف غير الألف فلا يجوز أن تحل الألف محله، وإلا وقع ما يسمى بسناد التأسيس.

الخروج: وهو ما يلي حرف الرويّ من إضافات وهو مصطلح مفيد وتركه لا يضر. ويكفي أن نشير إلى أن الزيادات ليست رويّاً ولكنها جزء من القافية حيث يجب الالتزام بها إن ورنست.

(ج) أسماء حركات حروف القافية وأكثرها مفيد ولكن تركه لا يضر وأهمها:

المجرى : وهو حركة الروي المطلق.

التوجيه : وهو حركة ما قبل الروي الساكن.

النفاذ : وهو حركة الهاء في آخر البيت. ولا ضرورة لهذا لأنها حركة محكومة باللغة أصلاً.

الحنو: وهو حركة ما قبل الرفع. ولا ضرورة لهذا لأنها محكومة باللغة أصلاً وهي حركة حرف المد الذي هو للرفع.

الرس : وهو حركة الحرف الذي هو قبل التأسيس. ولا لزوم له لأنه للفتح حكماً قبل ألف التأسيس أما إذا لم يكن في موقعها ألف فهي حركة حرة على لية حال.

(د) وقد أحصوا عدد الحروف التي تقع بين الساكنين الأخيرين وأطلقوا عليها أسماء لا ضرورة لحفظها وهي:

المتكاوس : أربعة متحركات بين الساكنين. وهذا للزوم له لأنه لابد أن يتضمن زحاف سببين

المتراكب : ثلاثة متحركات بين الساكنين. وهذا للزوم له لأنه ضمن بنية الفاصلة.

المتدارك : متحركان بين الساكنين. وهذا للزوم له لأنه ضمن بنية الوند.
المتواتر : متحرك واحد بين الساكنين. وهذا للزوم له لأنه ضمن السبب.
المتراصف : عدم وجود متحرك بين الساكنين حيث يلتقيان (في قافية ساكنة للروي يسبقها حرف مد). وهذا للزوم له لأنه إما تنزيل أو حذف فتزيل.

(٦) أسماء محالير القافية، وقد أوردها ناهين عنها وهي:
الإبطاء وهو استعمال ذات الكلمة مرة أخرى في القافية قبل مرور ما لا يقل عن سبعة أبيات بينهما. والتحذير صحيح ولكن لا ضرورة للمصطلح.

والتضمين وهو عدم اكتمال المعنى عند القافية بحيث تتصل الكلمة في آخر البيت بأول البيت الذي يليه، كقول عمر بن أبي ربيعة:

شبه غزال بسهام فما أخطأ سهماه ولكنّما
عيناه سهمان له كلما أراد قتلي بهما سلّما
ولست أرى في مثل ذلك عيباً.

والإقواء وهو إرغام رويّ محرك بالكسر إعراباً، على اتباع حركة رويّ القصيدة المحرك بالضم أو بالعكس، وذلك كما قال زهير بن أبي سلمى:

لسان الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم
وإن سفاه الشيخ لأحلم بعده وإن الفتى بعد السفاهة يحلم
فأجبر الميم في "يحلم" على الكسر والأصل فيها الضم. وهذا المصطلح مشهور.

والإصراف وهو كالإقواء إلا أنه التحول من الفتح إلى غيره، وهو ثقیل ونادر.

والإكفاء وهو إيراد رويّ مشابه للروي الأصلي كالغين مكان العين والذال مكان الزاي وهو عيب كبير.

والإجازة وهي التحول من رويّ إلى غيره بغير انتظام. وربما كان ذلك من باب التخلي عن القافية، وهو ما يتقصده بعض شعرائنا في هذه الأيام.

والسناد وهو المخالفة في الحروف أو حركاتها، ومنه:

سناد الردف وهو إيراد روي غير مردوف في قافية ذات روي مردوف،
وسناد التأسيس وهو إيراد روي مؤسس بألف في قافية ليس لها تأسيس،

وسناد الإشباع وهو إيراد حرف بين ألف التأسيس والروي ليس في أصل الكلمة وذلك لمسايرة بنية القافية،

وسناد الحذو وهو تغيير حركة الحذو (ما قبل الرفع) من بيت إلى آخر، وهو مصطلح خاطئ لأنه لا يوجد تغيير في حركة ما قبل الرفع إلا باستعمال واو أو ياء ليست بحرف مدّ مكان نظيرتها التي هي حرف مدّ، فالخطأ هو في الحرف ذاته وليس في الحركة التي تسبقه.

وسناد التوجيه وهو تغيير حركة التوجيه (ما قبل الروي الساكن) من بيت إلى آخر. وهو كثير الاستعمال ولا يعتبر من المحانير.

إن أكثرية هذه المصطلحات كما رأينا غير ضرورية وتتفر من العروض ولأظن الشعراء، حتى مشاهيرهم، يحفظونها، وقالوا أجود الأشعار وهم في غنى عنها. وفي الواقع يمكن الاكتفاء بعدد محدود منها وخاصة في مجال العيوب والمحانير بغية تجنيب الشاعر مواطن الزلل. أم الباقي فله ظاهر الحفاظ على الدقة والعلمية ولكن حقيقته حذقة، ويمكن لمن أراد أن يصبح ناقدًا أدبيًا أن يحفظ منها ما يشاء، ولكن ليس من الضروري إدراجها في مناهج التعليم، لأن الأصل هو السعي إلى افهام الناس جوهر العروض وهو أوزانه والأشكال الجمالية لقوافيه، وبالتالي ترغيب للناس في الشعر من خلال إدراك كنه إيقاعاته.

الفصل الثاني

مقاربة جديدة

أولاً- الانطلاق من المقاطع العروضية وزحافاتهما:

أثبتت الدراسة في الفصل الأول أن مقاطع الإيقاع في الشعر العربي هي السبب والوئد والفاصلة، يضاف إلى ذلك الحرف المتحرك الواحد عما يأتي بدلاً عن السبب أي بالزحاف في السبب، وسميناه لذلك بالسبب المبتور. وفي الموسيقى مثل ذلك إلا أن الفوارق تتجم عن طبيعة الأشياء. فالموسيقى لا تحتاج إلى زحاف، كما أنها قادرة على إعطاء الشخصية المستقلة لما يعادل الحرف المتحرك الواحد، فهو في الشعر بديل وفي الإيقاع الموسيقي أصيل. كذلك فالموسيقى قادرة على إعطاء شخصية مستقلة لما يعادل حرفين متحركين متتاليين وبذلك فهي قادرة على إعطاء شخصية مستقلة للسبب الثقيل، فهو في الشعر متصل بما بعده ولذلك لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من الفاصلة بينما يرد في الإيقاع الموسيقي أصيلاً حيناً وجزءاً من الفاصلة حيناً آخر. وهكذا تبقى لدينا بالنسبة للشعر العربي الحالات الأربع التالية:

١- مقطع يتألف من متحرك وساكن (سبب)

ونرمز له بصيغة النفي: (لا)

٢- مقطع يتألف من متحركين وساكن (وئد)

ونرمز له بصيغة الإيجاب: (بلى)

٣- مقطع يتألف من ثلاثة متحركات وساكن (فاصلة)

ونرمز له بصيغة التساؤل: (لَمْ لَا)

ولتلافي الالتباس ندمج جزئي المقطع بالكتابة: (لِمَلَا)

٤- الحرف المتحرك الواحد ولا يأتي في الشعر أصيلاً

وانما بديلاً لـ (لا) عندما يصيبها الزحاف، ونسميه

(السبب المبتور) ولذلك لانرمز له سوى بحرف اللام

المتحركة بالفتح اي: (لَ).

ان هذه الصيغ الأربع تطابق كل التفعيلات التي مر ذكرها أعلاه بل كل التفعيلات التي يمكن تركيبها للشعر العربي، سواء أوردتها الخليل أم لم يوردها.

الزحاف:

كما أن هذا التصنيف يحل لنا عقدة كبيرة هي عقدة الزحافات واسمائها الكثيرة حسب مكانها من كل تفعيلة، فهو يبسط الموضوع إلى حد كبير، حيث لاننظر إلى الزحاف على أساس أنه يصيب الجملة أي التفعيلة وإنما هو نقص يصيب المقطع فينزل درجته. ويكفينا الآن الإشارة إلى أن:

١ - السبب (لا): يكون زحافه بحذف الثاني الساكن، فتتحول (لا) إلى (لَ) أي أن السبب يتحول إلى سبب مبتور كما أسلفنا، ولهذا نسميه زحاف السبب حيث لازحاف للسبب سواء.

وهذا الزحاف على بساطته يعتبر أصعب مواضع العروض العربي بالنسبة لغير المتمكن الذي يبحث عن وزن بيت أو قصيدة.

٢- الوتد (بلى) يكون زحافه حذف الأول المتحرك وهو الباء، وتتحول بذلك (بلى) إلى (لى) وهي بالطبع تساوي (لا)، أي أن الوتد ينقص فيصير سبباً. وهذا الزحاف لا يصح إلا في جملة القافية ونسميه زحاف الوتد.

٣- الفاصلة (لملا) يكون زحافها بتسكين الميم اي (لم لا) ونكتبها (لملا)، فتصبح مساوية (لالا) أي أن الفاصلة تتحول بالزحاف إلى سببين، ونسميه زحاف الفاصلة.

وليس في الزحافات، ولا في أية تفعيلة، ما لا يغطيه التصنيف أعلاه ولا داعي للاسماء الكثيرة التي تشوش كل من يريد دراسة العروض. ثانياً - من المقطع إلى الجملة (التفعيلة)

سبقت الإشارة إلى أن المقاطع الثلاثة إذا كانت تامة أو دخلها زحافها، يمكن تركيبها على أي نمط يلائم الذوق، وعندها يتولد لدينا ما يسمى بالجملة أو التفعيلة. ويستعمل العروضيون عبارة "التفعيلة" و كأنهم لم يجدوا في العربية غيرها. ومع أن العروضيين أقرب إلى فقه اللغة من الموسيقيين فقد وجدنا أن ما يقابل ذلك في الإيقاع الموسيقي هو تعبير "الجملة"، ولذلك نستخدم هذا المصطلح، وإن كنا لن نستغني في كثير من الأحوال عما تعارف عليه الناس عبر العصور. غير أننا في كل الأحوال نعتبر التفعيلة أداة توضيح فحسب، أي وسيلة لا غاية. وكثيراً ما تعجز اشتقاقات (فعل) عن تمثيل أوزان سليمة للجمال، ولا سيما الأوزان المبتكرة، في حين أن جميع الجمل تتألف من تركيب المقاطع السابق ذكرها.

وكذلك فما يقابل بحر الشعر في الموسيقى هو ما يسميه فقهاء الموسيقى بـ "الدور"، وهو تعبير كان من الممكن استعماله أيضاً في الشعر، لأن الدور

يعني في ما يعنيه التكرار والإعادة في حين أن البحر قد يفهم منه أصلاً غير ذلك أي إحياء باللانهائية. ولربما كان من شأن توحيد المصطلحين أن يؤدي إلى تقارب النظرة إلى نوعي الإيقاع وفهمهما وفهم أصلهما الواحد ومدى ارتباطهما. غير أننا لانستطيع أن ننكر جمال تعبير "البحر" وقربه من شاعرية الشعر، وعلى هذا يمكن أن نعتبر الجملة موجة من أمواج البحر، على عكس عبارة التفعيلة، التي ليس لها علاقة بعبارة بيت أو بحر.

وينظر بعض الناس بامتنعاض إلى عبارة "التفعيلة" وهي عبارة ليست شاعرية أبداً، فلا يرون لها معنى في اللغة من جهة، وهي قد تتخذ في بعض اشتقاقاتها أشكالاً مثيرة للسخرية أو معاني تنطوي على تَوَزيات مذمومة. ولإنصاف الخليل لابد من أن نشير إلى أنه كان في الواقع يبحث عن صيغة لوزن الجملة بشكل لا يدع مجالاً لالتباس اللفظ فيها بسبب شكل الكتابة، فلا تحتاج الكلمة إلى تشكيل ولا إلى أداة سمعية بل تكتفي بما يتيح البصر، وتكون اشتقاقات من فعلٍ من المصدر الثلاثي ليس فيه همزة أو حرف مدّ أو علة مما قد يؤدي إلى الالتباس في اشتقاقاته، فهداه الله إلى فعلٍ (فَعَلَ). ثم لجأ عند احتمال الالتباس إلى كتابة التتوين في تلك الاشتقاقات كما يلفظ. ولربما نجد اليوم أنه كان من الأفضل له الاعتماد على فعلٍ (عَلِمَ) أو (عَمَلَ) مما قد يزيل تلك السلبات بحيث نصل إلى (علimen، معالimen، عالمن، مستعلمين، متعالمن، عالمتين، عالمتين) إلخ.. ونسمي الواحدة منها (التعليمة). ومهما يكن من أمر فقد يكون من الأفضل الاستمرار في المشهور.

وهكذا فإن الجملة الإيقاعية (التفعيلة) تتألف من عدد من العناصر الإيقاعية أي المقاطع التي سبق توضيحها وهي (لا - بلى - لِمَلا)، أو زحافتها،

بتقديم بعضها أو تأخيرها أو تكراره بحيث تتألف جملة يقبلها الذوق ولا تطول إلى درجة يخشى معها نسيان أولها عند الوصول إلى آخرها، أو نسيانها عند البدء في غيرها.

وفي ظني أن التاريخ قد عرف من أدرك هذا إدراكاً فطرياً دون أن يطوّره. فمن المعروف القول بأن التفعيلات كثيراً ما تكون مقلوب تفعيلات أخرى، فمثلاً (فاعِلن) هي مقلوب (فعولن) التي تساوي (علن فا) ، و(مستفعِلن) هي مقلوب (مفاعِلن) حيث تساوي (عِلن مفا) و(مفاعِلتن) هي مقلوب (متفاعِلن) حيث تساوي (علن متفا). إن هذا الأمر هو في منتهى البساطة لأنه لا يتعدى تبديل المواقع بين الأسباب والأوتاد والفواصل. غير أن سيطرة التفعيلة في الأذهان كنواة للبحر صرفت الأذهان عن الأمر الأبسط.

فاذا رجعنا إلى الجُمْل أي التفعيلات التي ورد ذكرها أعلاه، سواء ما أبقينا عليه من تفعيلات الخليل أو ما أضفناه إليها لوجدنا أن جميع الجمل مركبة من المقاطع الثلاثة المذكورة إما بحالتها الأصلية أو بحالة الزحاف. ولغرض التصنيف الجامع أعدنا جدولاً مكثفاً يحل هذه الجمل إلى عناصرها بما يتضمّن أيضاً زحافات المقبولة في ضوء ما أوضحناه من مفهوم الزحاف .

تسلسل التفعيلات والبحور في كتب العروض:

ولكن قبل استعراض هذه التفعيلات في الجدول المشار إليه نود أن نبدي اعتراضاً هاماً على تسلسل التفعيلات وتسلسل البحور كما وردت في كتب العروض. فمن الخطأ البدء في العرض بالبحر الطويل، وبعده عدد من البحور الصعبة، ومن ثمّ عرض التفعيلات حسب تسلسل ورودها بدءاً من تفعيلات البحر الطويل فما بعده.. وكان الأحرى بأهل العروض البدء

بالتفعيلات الرشيقة والسهلة ثم الانتقال من السهل إلى الأصعب فالأكثر تعقيداً. وهذا ما سنفعله في الجدول التالي الذي يشمل تفعيلات الخليل والإضافات التي أوضحنا سابقاً أنها ضرورية لتغطية أوزان الشعر العربي التقليدي، وذلك ابتداءً من السهل فالأكثر تعقيداً:

جدول التفعيلات الأصلية للبحور المعروفة وتركيباتها وزحافاتهما

التفعيلة	تركيب	التفعيلة بعد	تركيب	التفعيلة
الأصلية	المقاطع	الزحاف	المقاطع	تساوي
١- فَعِلن	لِمَلا	فِعَلن	لِمَلا	لا لا
٢- فاعلن	لا بلى	فَعِلن	لا بلى	لِمَلا
٣- فعولن	بلى لا	فعول	بلى لا	-
٤- فاعلاتن	لا بلى لا	فَعِلَاتن	لا بلى لا	لِمَلا لا
٥- مفاعلن	بلى بلى	-	بلى بلى	-
٦- مستفعلن	لا لا بلى	(١) مفاعلن	لا لا بلى	بلى بلى
		(٢) مفتعلن		لا لا بلى
٧- مفاعيلن	بلى لا لا	(١) مفاعيلن	بلى لا لا	-
		(٢) مفاعلن	بلى لا لا	بلى بلى
٨- متفاعلن	لِمَلا بلى	مستفعلن لا لا بلى	لِمَلا بلى	-
٩- مفاعلاتن	بلى لِمَلا	مفاعيلن	بلى لِمَلا	بلى لا لا
١٠- مفاعلاتن	بلى بلى لا	-	بلى بلى لا	-
١١- مستفعلاتن	لا لا بلى لا	(١) مفاعلاتن	لا لا بلى لا	بلى بلى لا
		(٢) مفتعلاتن	لا لا بلى لا	لا لا بلى لا

إن التركيبات المذكورة في الجدول السابق هي جمل إيقاعية تشمل كل جمل (تفعيلات) البحور التقليدية ، بعد تنقيح تقطيعها وإلغاء ما يجب إلغاؤه وإضافة ما يجب إضافته. ومنها يتبين لنا أننا يمكن لنا أن نزيد عدد هذه الجمل وبالتالي البحور، بضم عناصر الإيقاع أي المقاطع، أحادي أو مكررة على أنماط مختلفة. ولنتذكر أن الجملة الإيقاعية (التفعيلة) تتألف من مجموعة عناصر (مقاطع) بشكل منسجم يقبله الذوق، إلا أن الجملة يجب ألا يتجاوز طولها ما تسمح ذاكرة القارئ أو الشاعر بحفظه قبل انتقاله إلى جملة أخرى يحفظها دون نسيان ما قبلها.

جمل جديدة ممكنة:

ان التفعيلة كما سبق القول أوجدها الخليل أصلاً كوسيلة لاغاية، ولكن حتى فعل (فَعَلَ) يمكن الاشتقاق منه في اللغة العربية أكثر مما جاء به الخليل، وبهذا يمكن اضافة الجمل (التفعيلات) التالية كتفعيلات أصلية لانتيجة زحاف، بحيث تبنى عليها جمل إيقاعية أخرى أو بحور أخرى. ونسرد فيما يلي بعضاً منها على سبيل المثال:

جدول بجمل(تفعيلات) جديدة ممكنة

(أ) جمل إيقاع موصل:

فَعْلَن (كجملة أصلية)	= ١ - لا لا
مفعولن	= ٢ - لا لا لا
مفعولاتن	= ٣ - لا لا لا لا



ب) جمل إيقاع مفصل:

- ١- لِمَلَا فَعِلَاتِن (كجملَة أصليَة)
- ٢- لَالِمَلَا = مَفْتَعَلَن أو فاعِلَتِن (كجملَة أصليَة)
- ٣- لابلَى بلى = فاعِلَاتِنَا
- ٤- لِمَلابلى لا = متفاعِلَاتِن
- ٥- لالِمَلَا = مستفَعِلَتِن
- ٦- لالِمَلالا = مَفْتَعِلَاتِن
- ٧- بلى لالالا = مفاعِلَاتِن

وجمل الإيقاع الموصل في الموسيقى هي مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متساوية، فهي في الشعر جمل تتألف من أسباب متوالية. وقد استُعملت هذه الجمل في الموشحات كما سنرى، بهدف التوافق مع الإيقاع الموسيقي.

أما جمل الإيقاع المفصل في الموسيقى فهي مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متفاضلة. فهي في الشعر ما تألف من تداخل الأسباب والأوتاد والفواصل. وبالطبع فإن لهذه الجمل، باعتبارها جملاً أصليّة، زحافاتهما الخاصة بها حسب زحافات المقاطع التي تتكون منها.

وقد ورد أكثر هذه الجمل الجديدة في أوزان مستحدثة، وفي الإيقاعات الموسيقية كما سنرى في كتابنا القادم "أوزان الألحان" إن شاء الله.

ثالثاً - من الجملة إلى البحر:

وتتألف بحور الشعر العربي المعروفة إما من جملة متكررة أو من تركيب أكثر من جملة، أي من جملتين، أو ثلاث جمل أو أربع جمل.

وسوف نستعرض البحور المعروفة ابتداء من الأبسط فالأكثر تعقيداً،
ومن ثم نبحث في احتمالات أخرى في ضوء مقاربتنا هذه، ونوردها هنا بدون
زحافاتٍ حيث يمكن الرجوع إلى زحافات المقاطع المبينة في هذا الفصل،
وإلى دليل البحور في موقع آخر من هذا الكتاب.

ألف - بحور الشعر التقليدي:

وهي ثمانية عشر بحراً:

(١) الخبيب:

(إِمْلَا) (إِمْلَا) (إِمْلَا) (إِمْلَا) (إِمْلَا)

(٢) المتدارك:

(لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى)

(٣) المتقارب:

(بَلَى لَا) (بَلَى لَا) (بَلَى لَا) (بَلَى لَا) (بَلَى لَا) (بَلَى لَا) (بَلَى لَا)

أو = = = (بَلَى) = = = (بَلَى لَا)

(٤) الرمل:

(لَابِلَى لَا) (لَابِلَى لَا) (لَابِلَى لَا) (لَابِلَى لَا) (لَابِلَى لَا)

أو = = = (لَابِلَى) = = = (لَابِلَى لَا)

(٥) الهزج:

(بَلَى لَا لَا) (بَلَى لَا لَا) (بَلَى لَا لَا)

(٦) الرجز:

(لَا لَابِلَى) (لَا لَابِلَى) (لَا لَابِلَى) (لَا لَابِلَى) (لَا لَابِلَى)

(٧) الكامل:

(إِمْلاَبِلَى) (إِمْلاَبِلَى) (إِمْلاَبِلَى) (إِمْلاَبِلَى) (إِمْلاَبِلَى)

(٨) المجتث:

(لا لا بِلَى) (لا بِلَى لا) (لا لا بِلَى) (لا بِلَى لا)

(٩) المضارع:

(بِلَى لا) (بِلَى بِلَى لا) (بِلَى لا) (بِلَى بِلَى لا)

(١٠) المقتضب:

(لا بِلَى) (بِلَى لِمَلا) (لا بِلَى) (بِلَى لِمَلا)

(١١) المخلع:

(لا لا بِلَى لا) (بِلَى بِلَى لا) (لا لا بِلَى لا) (بِلَى بِلَى لا)

(١٢) السريع:

(لا لا بِلَى) (لا لا بِلَى) (لا بِلَى) (لا لا بِلَى) (لا لا بِلَى)

(١٣) الوافر:

(بِلَى لِمَلا) (بِلَى لِمَلا) (بِلَى لا) (بِلَى لِمَلا) (بِلَى لا)

(١٤) الخفيف:

(لا بِلَى لا) (لا لا بِلَى) (لا بِلَى لا) (لا لا بِلَى) (لا بِلَى لا)

(١٥) المديد:

(لا بِلَى لا) (لا بِلَى) (لا بِلَى لا) (لا بِلَى لا) (لا بِلَى لا)

(١٦) المنسرح:

(لا لا بِلَى لا) (لا لا بِلَى) (لِمَلا) (لا لا بِلَى لا) (لا لا بِلَى) (لِمَلا)

(١٧) البسيط:

(لاابلى) (لابلى) (لاابلى) (لَمَلَا)

(لاابلى) (لابلى) (لاابلى) (لَمَلَا)

(١٨) الطويل:

(بلى لا) (بلى لا لا) (بلى لا) (بلى بلى)

(بلى لا) (بلى لا لا) (بلى لا) (بلى بلى)

باء - الزحافات المقبولة

أما بالنسبة للزحافات فيكفي أن نعرف :

(أ) من حيث المبدأ يمكن أن يرد على كل عنصرٍ (السبب، الوجد، الفاصلة) زحافه الخاص به ،

(ب) لازحاف للوجد إلا في جملة القافية

(ج) لجمل القوافي وضع خاص لأن فيها مرونة كبيرة لايعادلها إلا الالتزام بتكرارها أو تكرار أشباهها، وقد أفردنا لها جدولاً خاصاً بها في دليل البحور .

(د) في ما عدا ذلك لابد من معرفة الحالات التي يستقل فيها أو لايسمح

بالزحاف وهي حسب كل بحر:

(١) الرمل: في جملة (لابلى لا) لايقبل زحاف السبب الأخير .

(٢) الهزج: في جملة (بلى لا لا) يُستقل زحاف السبب الأول في الوسط .

(٣) الرجز: في جملة (لاابلى) يُستقل جداً زحاف سببين متواليين .

(٤) المجتث: في جملة (لاابلى) لايقبل زحاف السبب الثاني .

(٥) المضارع: في جملة (بلى لا) يستقل زحاف السبب . وفي جملة

(بلى بلى لا) يستقل الزحاف آخر الجملة .

٦) المقتضب: يستقل أي زحاف إلا في القافية حيث يقبل زحاف الفاصلة.

٧) السريع: كما في الرجز يستقل جداً زحاف سببين متواليين في جملة (لالبلى).

٨) الوافر: جملة (بلى لا) لا يقبل فيها زحاف.

٩) الخفيف: لا يقبل زحاف السبب الثاني في أية جملة.

١٠) المخلع: ويستقل جداً زحاف سببين متواليين في الجملة الأولى.

١١) المنسرح: يستقل جداً زحاف سببين متواليين في الجملتين الأولى والثانية، ولا يقبل زحاف جملة (لملا) إلا في القافية.

١٢) البسيط: لا يقبل زحاف السبب الثاني في جملة (لالبلى)، ولا يقبل زحاف لجملة (لملا) إلا في القافية.

١٣) الطويل: في جملة (بلى لالا) يستقل زحاف السبب الأول ولا يقبل زحاف السبب الثاني.

أما في باقي البحور فتسري القواعد العامة للزحافات المقبولة.

جيم - بحور أخرى اقترحها العروضيون:

كما سبق ولاحظنا بالنسبة للجمال (التفعيلات) وذكرنا أنه من الممكن تكوين جمال إيقاعية كثيرة غير التفعيلات التي قيل الشعر العربي مبنياً عليها، نكرر الآن نفس القول بالنسبة للبحر. فتركيب جملة جديدة وتكرارها يشكل بالنسبة لكل جملة بحراً، كما أن تركيب جملتين أو أكثر من شأنه أن يولد عدداً من البحور الجديدة.

وقد سبق لبعض العروضيين أن ولدوا بحوراً جديدة فاقترحوا مثلاً:

البحر المستطيل: وهو مقلوب الطويل حسب قولهم أي على وزن:

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

البحر الممتد: وهو مقلوب المديد أي:

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن

البحر المتوفر: وقد اخرجوه محرّفاً من الوافر كما يلي:

فاعلاتك فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلن

لكن هذا الوزن خطأ لأنه يقف على متحرك . وهو في الحقيقة يساوي:

فاعلن متفاعلن متفاعلن فاعلن متفاعلن متفاعلن

البحر الممتد: ووزنوه على ما يلي:

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

البحر المنسرد: ووزنوه على ما يلي:

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

البحر المطرد: ووزنوه على ما يلي:

فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

البحر الوسيم : ووزنوه على ما يلي:

فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

ويصحّ في هذه المحاولات قول ما يلي:

(١) إنه كانت ثمة بذور لفهم كثير من الأفكار المطروحة في هذا الكتاب، وقد كان من الضروري تطويرها والبناء عليها، ولكن بعد تصحيح منطلقها.

(٢) ان الخطأ في منطلقها هو اعتبار التفعيلة وليس المقطع هي نواة العروض وأن التفعيلات التي قيل عليها الشعر ستبقى بلا أي تعديل.

٣) إنها كانت وحيدة الجانب، و"عروضية" أكثر منها شعرية، حيث أن أغلبها جاء منافياً للذوق الشعري بدليل أننا لم نجد في الأشعار العربية شعراً قيل على وزنها. إن المطالب بالتطوير هو الشاعر وليس عالم العروض، والتطوير المطلوب هو باتجاه فتوحات جديدة في الأوزان، ولاسيما باتجاه التقارب مع الإيقاعات الموسيقية، وقد فعل ذلك بعض الشعراء دون أن ينتبه العروضيون إلى ذلك كثيراً، وبذلك لم يعمل أحد على تنظير هذا التطور ووضعه في الإطار الصحيح لتفادي الخطأ أو الشطط. وقد خصصنا القسم التالي من هذا الفصل لهذا الموضوع.

رابعاً - أوزان استحدثها الشعراء

سار بعض الشعراء في طريق التطوير في الأوزان، فوُلدت أشعار جديدة على أوزان مبتكرة، منها ما يدخل في باب الجمع بين أوزان تنتمي إلى بحور مختلفة أي تعتبر من تداخل البحور، ومنها ما يعتمد جملاً مبتكرة جديدة تماماً، ولكنها لا تخرج على المبادئ العامة للعروض، ومنها ما يجمع بين أوزان تقليدية مختلفة مع جملة مبتكرة. وكان وراء ذلك الابتكار أحدُ حافزين: أولهما التجديد في الشعر في حد ذاته، والآخر الرغبة في التوافق مع الإيقاع الموسيقي. وقد أدى ذلك إلى إدخال أوزان الإيقاع الموصّل التي توافقت الإيقاعات الموسيقية. وفي آخر المطاف دخلت الزحافات إلى أوزان الإيقاع الموصّل، ولم يكتشف العروضيون سرها فاعتبروها أوزاناً مضطربة وهذا غير صحيح كما سوف يثبتها البحث.

وفي هذا الموقع سنكتفي في موضوع الأوزان المبتكرة ببعض الأمثلة
بغية التوضيح النظري، تاركين المزيد من الشواهد إلى الباب الثاني من هذا
الكتاب.

ألف - تداخل البحور:

تعتمد هذه الطريقة على انتقاء جمل من بحور مختلفة والجمع بينها وتوليد
ما يمكن أن يعتبر بحوراً جديدة. ومن السابق لأوانه إطلاق أسماء على هذه
البحور الجديدة، وإنما نكتفي في المرحلة الحالية بإيراد عدد من الأمثلة مما
نعتبره فتوحات هامة يجب تشجيع النسيج على منوالها. ومن ذلك:

١- قبل ولادة علم العروض بأكثر من مائة عام قال مطيع بن إياس شعراً
غناه حكم الوادي للخليفة الأموي الوليد بن يزيد قال فيه:

إكليلها ألوانُ	ووجهها فتانُ
وخالها فريد	ليس له جيرانُ
إذا مشت تثنت	كأنها ثعبانُ

ولا يصح القول إن الشعر من مجزوء الرجز بدلالة الشطرين الأولين من
البيتين الثاني والثالث. فالشطر الذي لاقافية له أصل وزنه (لالابلي - بلي لا)
أي (مستفعلن فعولن) والشطر ذو القافية أصل وزنه (لالابلي - لالالا) أي
(مستفعلن مفعولن). وهذا تداخل في الأوزان لم يشر الخليل إلى مثله.

٢- من يعرف الموشح الحلبي المشهور "من غنا البلابل" يعرف كم هو
رشيقي، حيث أنه يُغنى في آخر الوصلة على إيقاع سريع:

من غنا البلابل	ونوح الحمام
هاجت البلابل	وزاد الغرام

فالشطر الأول يوزن على (لابلى - بلى لا) أي (فاعلن فعولن) وهو مزيج من المتدارك والمتقارب. أما الشطر الثاني فهو بالطبع من مشطور المتقارب.
٣- في موشح لسان الدين بن الخطيب:

ربّ ليلٍ ظفرت بالبدرِ ونجوم السماء لم تدرِ
حفظ الله ليلنا ورعى أيّ شملٍ من الهوى جمعا
غفل الدهر والرقيب معا

ليت نهر النهار لم يجرِ حكمَ الله لي على الفجرِ
دمج الشاعر بين بحرین، أولهما البحر الخفيف فأكمل منه جملتين
(لابلى لا- لابللى) ثم اعتبر الجملة الثانية أي (لاابللى) وكأنها بداية البحر
البسيط فأتبعها بجارتها في البحر البسيط وهي (لملا) أو (لالا) حسب الحال.
٤- جاء في موشح أندلسي:

هل من سبيل لرشف القبلِ هيهات من نيل ذاك الأمل
كم دونه من سيوف المقلِ سُلّت بلحظٍ وقاحٍ خجلِ
وهو يضم إلى مجزوء البسيط جملة (لابلى) فهو دمج بين البسيط
والمتدارك.

٥- في موشح "مر التجني" دمج الشاعر بين جملة من المنسرح في الشطر
الأول ومشطور المتقارب في الشطر الثاني:

مرّ التجني بديع المحيا
حلّو التثني أدر لي الحميا

٦- قال عربي مغترب في يوم من أيام الصقيع الأوربي:

الأرض تكسوها الثلوج والشمس تسطع
فالقلب مسرور بهيج والعين تدمع
فالشطر الأول يتألف من مجزوء الرجز، ثانية جملتيه مذيلة، والشطر
الثاني يتألف من الجملة الأولى للمنسرح.

باء: جمل جديدة متداخلة مع جمل تقليدية:

وردت في بعض الأشعار، ولأسيما الغنائية منها، جمل جديدة تماما لا يمكن
تفسيرها بمشتقات (فَعَلَّ) وإنما بأدوات مقاربتنا الجديدة، أي برموز السبب
والوتد والفاصلة، منها:

١- إن من يعرف موشح " غاب واحتجب " يعرف كم هو رقيق وزنه
الشعري قبل إيقاعه الموسيقي:

غاب واحتجب	وَادَّعَى الغضب
ليت فانتني	يعلم السبب

فإن بحثت عن وزنه بين بحور الخليل أو تفعيلاته فلن تجده، كما أنك
لاستطيع أن تتجاهل حلاوة إيقاعه مهما انتصرت لعروض الخليل. فإذا أردت
تقليد العروضيين في اختيار تفعيلة، كانت (فاعلاتنا) أقرب ما يكون إلى هذا
الوزن، وهي غير موجودة في العروض التقليدي. وجملة هذا الوزن مؤلفة من
سبب ووتدين أي (لابلىبلى).

ومن وزنه:

دَلُّوا الفتى	قبل أن نما
أين أمه	عندما بكى

٢- وقد جمع بعض الشعراء بين جملتين الأولى مبتكرة سبقت الإشارة إليها وهي (لابلى بلى) والثانية غير جديدة تماماً ولكن غير معترف بها كجملة أصلية هي (بلى بلى) وهي الرابعة في البحر الطويل، ولكن أعطيت شخصيتها وأبرزت استقلاليتها. ومن ذلك الموشح الحلبي المعروف:

فيك كل ما أرى حسن
مذ رأيتُ شكْ..... لك الحسن
جلّ من به..... عليك من
أيها الذي الصّد... صدود سن
من لسيفٍ أذْ..... عَجَبِكَ سن
لِمَ حرمتَ مقدّ..... لتي الوسن

ومن الواضح توالي ورود الوند أربع مرات متتالية في كل بيت بعد سبب واحد. وضمن هذا الموشح المليء بالأوتاد تأتي الخانة بوند مستقل يأتي بين جملتي (لابلى بلى):

مدمعي نما دما عندما همي
روّ باللمي ظما من تألّما

٣- وقد جمع بعضهم جملة (لابلى بلى) المشار إليها مع جملة (لملا لالا) التي يمكن اعتبارها جملتين، وذلك في الموشح الحلبي المعروف:

أيها المجا..وزُ بال..أسئلِ نُجَبُّنا عطاشُ
عُجُ بنا على..كُتِبَ الرّ..رملِ حيثما المعاشُ
حيثما الخلي..ل مع ال..خِلّ في قبا وشاشُ
فاز من جنى..ثمر ال..وصلِ والظلام غاشُ

وفي الشطر الثاني عاد الشاعر إلى جملة (لابلى بلى) ولكن منيلاً أي (لابلى بلال).

٤- كما ضُمَّت جملة (لابلى بلى) إلى جملة (لالملا) وهي جديدة أيضاً لأنها تأتي أصلية في الموشح التالي:

قاتلي بغنذ... ج الكُحل	شاغلي به.. عن شُغلي
قام مائساً.... كالأسل	ينثني بعط... ف ثمل
خصره نحى... ل أبدا	يشتكي ارتجا... ج الكفل
حين طالع ال... بدر بدا	غاب قائلاً.... واخجلي

٥- ويتضمن وزن الدوبيت وهو وزن فارسي دمجاً بين جملة (لالملا) أي (مستفعلتن) وجملة المضارع وجملة الخبب ويوزن كما يلي:

(لالملا - بلى بلى لا - لملا)

ووزنوه خطأ على: (فعلن متفاعِلن فعولن فعلن)، والأصح (مستفعلتن مفاعِلتن فعلن).

وموشح "يامن لعبت" هو من مجزوء الدوبيت، أي أنه قد حذفت من آخره جملة (لملا):

يامن لعبت... به شمول	ما أطفَ ه... ذه الشمائل
نشوان يهز... زه دلال	كالغصن مع الن... نسيم مائل

فالوزن الشعري للموشح هو (لا لا لملا - بلى بلى لا) أي (مستفعلتن مفاعِلتن) في كل شطر.

ومن الدوبيت الكامل الموشح المشهور:

.

ياغصنَ نقاً مكللاً بالذهبِ أفديكَ من الردى بأمي وأبي
إن كنتُ أسأتُ في هواكم أدبي فالعصمةُ لا تكون إلا لِنبي
٦- وقد بُني موشح "ياغصين البان" على جملة (لابلى لالا). وهذه قد تعتبر
جملتين وعندها تكون (لالا) هي الجديدة:

ياغصين البان حرتُ في أمري
إنني ولهانُ آه لو تدري
وأنا الحيرانُ كاتمُ السرِّ

وقد جاءت الجملة منيلة في الأشطَر الأولى.

٧- وقد وردت الجملة، أو الجملتان (لابلى لالا) في موشح "طاب وقتي":

طابَ وقتي طابَ وامحى غيئي
وجلا الأكوابُ أكحل العين

٨- كما وردت الجملة أو الجملتان في الموشح الأندلسي المشهور لأبي
بكر محمد بن زهر الإشبيلي، وذلك في الجزء الثالث من كل بيت (مع تنديل):

ماللمولّة من سكره.. لايفيقُ ياله سكرانُ
من غير خمرٍ ما للكئيب الـ.. مشوقُ يندب الأوطانُ

وقد جمع الموشح جملة المنسرح (مستفعلاتن) في الجزء الأول مع البحر
المجثث في الجزء الثاني والجملة الجديدة في الجزء الثالث.

٩- وقد جمع الشاعر مجزوء الرمل وهذه الجملة ومقلوبها في موشح
"بأبي باهي الجمال":

بأبي باهي الجمالِ مائسُ القَدِّ
قَدّه فاق العوالي آه لو يجدي

يا من قد رقى رتبة المجد

١٠. قال جميل صدقي الزهاوي:

مِنْذَا أَضَاعَهُ أَأَنْتَ أَمْ أَنَا

جیم - أوزان الإيقاع الموصل :

١- فجمله (لالا) ذات السببين ليست جيدة تماما ومثلها معروف في الشعر على أساس فاصله يدخل عليها زحاف، ولكن عندما يلتزم بها وخاصة إذا

جاءت مستقلةً تصبح جملة قائمة بذاتها، وهي كما رأينا قد تأتي مندمجة مع (الابلى) بعدها أو قبلها أو مع (إملا). غير أنها كثيراً ما جاءت بشخصية مستقلة. ومن ذلك موشح:

بدت من الـ...خِدرٍ في هيكَل الـ....أنوارٍ

تزهو على الـ...بدرٍ وتخلج الـ.....أقمارٍ

والشعر قريب من مشطور البسيط، غير أن إبراز شخصية (لالا) وتذييلها في الشطر الثاني جعلها أقرب إلى الاستقلال.

ولقد جاءت جملة تتألف من سبب واحد مزيل ومن ذلك الموشح الأندلسي "ميتات الدمن" ومنه:

لكنَّه لن يرثي لصبٍّ أسرَّ وأعلنَ وكم من محبٍّ إذا دعاه تاه

استودع من ودعتُ ربي وأسأله أن يصبرَ قلبي على نواه آه

ولسنا الآن بصدد وزن الموشح كله فهو يدخل في باب الموشحات ذات

الأوزان المضطربة التي سنبحثها في موقع آخر، ولكن شاهدنا هو عبارات:

تاه ، آه .. وقد ورد منها في الموشح نظيرات مثل: شاه، لاه، زاه، وهي في

مواقع مستقلة كأجزاء قائمة بذاتها.

٢- وجملة (لالالا) هي جملة الموصّل الثلاثي، وقد وردت بشكل واضح

في موشح ابن بقي:

من طالبٍ ثار قتلي ظبيات الحدوج فتانات الحجيج

ترميهم بسهامٍ حول البيت الحرام

ويتضح الموصل الثلاثي في (من طالب، فتانا...، ترميهم، حول البيت...) ونظائرها في الموشح. فقد جاء إما مستقلاً أو مع جملة من الرمل، أما الجزء الثاني من البيت فكله من البحر المديد.

٣- وقد جمع الموصل الثلاثي مع جملة المتدارك الشطر الثاني من القفل في موشح "ضاحك عن جمان" :

ضاحك.. عن جُمان سافرٌ... عن بدر

ضاق عند.. الزمان وحواء.. صدري

٤- كذلك تم جمع بين الموصل الثلاثي والثنائي المذيل و جملة المتدارك في موشح "يا عذيب المرشف" :

يا عذيب.. ب المرشف يامري... ر الهجر

لاتجر... رد مرهف من ظبا ال... أجفان

٥- كثير من الناس يحبون موشح "ساعد الغزال" ولا يعرفون وزنه الشعري ومنه:

ساعد الغزا... ل المخضوب بات لي وقا

عندما الغزا... ل الرعبوب جاد باللقا

والشطر الأول مؤلف من جملتين: الأولى جديدة سبق ذكرها هي جملة (لابلى بلى) والثانية هي من وزن الإيقاع الموصل الثلاثي القريب من الرباعي لأنه مزيل أي (لالالال). أما الشطر الثاني فوزنه (لابلى بلى) أيضاً.

٦- وأما جملة (لالالالا) أي (مفعولاتن) وهي جملة الإيقاع الموصل الرباعي فقد وردت في خانة موشح "منيتي عز اصطباري" حيث يقول فيها الشاعر المجهول:

إني مغرمٌ حبي هاجرٌ
ناري تُضرمُ قلبي صابرٌ

٧- وقد ورد الموصّل الرباعي مندمجا مع جملة الرجز في موشح "يا قاتلي بالتهديد" :

ياقاتلي..... بالتهديد أفديك فارء...حم تسهيدي
ما كان ظنء...ي يابدي تصغي إلى... ذي التفنيد

حيث ضُمّت (لالالا) في عبارة (بالتهديد) ونظائرها إلى جملة تقليدية هي (لالابلى)، مما جعل وزن البيت (لالابلى - لالالا)، أي مستعلن مفعولاتن.
٨ - وقد ورد موصل خماسي في فاصل "اسق العطاش" الحلبي ومنه:

إملا لي الكاسات ياساقي الأجواز
أنعش من قد مات ظمان الأكباد

ومن الواضح تنبيل القوافي.

٩- ومن الأشعار ما تقصد الشاعر جعلها كلها على إيقاعات موصلة ومن ذلك موشح "ياشادي الألحان":

يا شادي الألحان أسمعنا رنات العيدان
أطرب من في الحان واحسبنا من ضمن الندمان
(لالالا- لالان) (لالالا) (لالالا- لالان)

وقد جاءت الجملة مذيلة في الجزئين الأول والثالث من كل بيت.
ومن الجدير بالذكر أن ما ورد ذكره من الجمل العروضية الجديدة قد يكون من إرهاصات الشعر وحده كما قد يكون بعضها مدفوعاً إلى ذلك

بالإيقاع الموسيقي، ولكن الذي لاشك فيه أن جملة طويلة من الأسباب المكررة هي غير مألوفة في الشعر وما قيلت إلا للتوافق مع الإيقاع الموسيقي.

وهنا نجد من المناسب إيراد الملاحظات التالية:

(١) إن تطور الأوزان المنسجمة مع الإيقاعات الموصلة لتلبية متطلبات الموسيقى، ثم رسوخ هذه الأوزان في أذهان الشعراء الأندلسيين جعل الشعر العربي يقترب من الشعر الأوربي ذي الأصل الروماني الجديد الذي تفرع منه العروض الفرنسي والإيطالي والإسباني، وهو شعر المقاطع المتساوية، ولكنه صمد طويلاً محافظاً على أصالته وجذوره العربية.

(٢) وهنا قد يتساءل المرء عن مدى تأثير الأسبان في الشعر الأندلسي، خاصة وقد أثبتنا تأثر أنماط الشعر الأسباني بالعربي (الفصل الثالث). ولو صح هذا لما كان فيه من بأس لأن تمازج الحضارات أمر إيجابي دائماً. غير أننا نستبعد ذلك لأن تطوير أوزان الإيقاع الموصلة ما جاء إلا لتلبية الإيقاعات الموسيقية العربية التي تقوم على المزج بين الموصلة والمفصلة، فهي كمية وعددية ونبرية في آن واحد.

(٣) إلا أن ما حدث فيما بعد من إدخال الزحافات، وهي عملية مشروعة من صلب العروض العربي، على الإيقاع الموصلة، أدى في مرحلة لاحقة إلى اضطراب الأوزان بالنسبة للعقلية العربية الأصيلة. وهذا أمر يستحق المزيد من العناية. ويكفي أن نشير إلى أن المستشرق الألماني هارتمان قد حاول وضع أوزان للموشحات الأندلسية فوصل إلى مائة وستة وأربعين بحراً. وقد اطلعنا على مجهوده الكبير إلا أن أبحاثنا أثبتت لنا أن الأمر أبسط من ذلك

بكثير . ولكن ذلك لم يكن من الممكن معرفته قبل الكشف عن وجود الإيقاع الموصل في الشعر العربي، ثم حلّ عقدة ما سمّي بالأوزان المضطربة.
خامساً: البنية العروضية للموشحات ذات "الأوزان المضطربة":

لم يكن المستشرق هارتمان الوحيد الذي حاول الكشف عن أوزان الموشحات الأندلسية. فقبله حاول ابن سناء الملك. وقد صنّف ابن سناء الملك الموشحات الأندلسية في قسمين: الأول ماجاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها. والقسم الثاني الذي "لامدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب" هو الكثير. ويضيف ابن سناء الملك: "كنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها وميزاناً لأوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، ومالها عروض إلا التلحين.. وأكثرها مبني على تأليف الأرغن ..".

فابن سناء الملك يعرف دور الموسيقى في تلك الموشحات، إلا أنه اكتفى بالإشارة إلى هذا الدور دون أي توضيح آخر.

ونحن يجب ألا نأخذ هذا القول على علّاته ولا نعتبره من المسلّمات، فهذه الموشحات هي باللغة الفصحى، وليست من الزجل، وقواعد النحو والصرف صحيحة فيها، كما أن معانيها في غاية من اللطف، وبعض تلك المعاني والتشبيهات تعتبر جديدة على الشعر العربي. فما توفرت فيه هذه الصفات يستحقّ عناية أكثر من ذلك.

صحيح أنها تتطوي على كثير مما يمكن أن نعتبره من العيوب، منها الزحافات غير المألوفة، غير أن أكثر هذه الزحافات ينسجم مع المفاهيم العروضية الأصلية المطبقة على جمل جديدة غير مألوفة من قبل. ولكن من

هذه العيوب أيضاً حالات قليلة من لفظ بعض الحروف بسرعة خاطفة ليست من أصول اللغة ولكن الموسيقى تقبلها، ولهذا فإن الأمر يحتاج في نظرنا إلى الكثير من الصبر والأناة للكشف عن البنية الأصلية لوزن الموشح كما رُسم لها أن تكون في ذهن الشاعر، لا كما جاءت بعد ذلك في سياق النظم، أملاً في أن يقودنا ذلك إلى بنية الإيقاع الموسيقي المحتمل. وسوف نركز في هذه الفقرة على الموشحات التي يبدو للوهلة الأولى أنها مضطربة الوزن فعلاً، جاهدين للكشف عن البنية الوزنية لها من خلال دراسة الأجزاء المتناظرة فيها وتثبيت ما يمثل مظنة الأصالة منها في عقل الشاعر وتحديد مجالات الحيدان فيها عن الأصل بزحاف أو خطف حرف أو غير ذلك. وفي ما يلي نأتي ببعض مما أحصاه لنا ابن سناء الملك من نصوص الموشحات، وقد اخترنا منها ما يبدو للوهلة الأولى أكثرها اضطراباً من الناحية العروضية.

زحافات الأوزان الموصلة:

ولكن قبل الدخول في تفاصيل الموشحات "ذات الأوزان المضطربة لابد من أن نأتي بفكرة على غاية من الأهمية، هي من نتائج دراستنا ولكن نوردها هنا بشكل مسبق ابتغاءً لانسائية البحث لدى القارئ .

فجملّة (لالالا) أي (مفعولن) وشقيقتها (لالالالا) أي (مفعولاتن) وهما عماد الإيقاع الموصل، هما جملتان جديدتان على العروض كما ذكرنا، قصدهما الوشاحون للتجاوب مع مقتضيات الموسيقى ولكنهما لا تخرجان على أسس العروض لأنهما جمع ثلاثة أو أربعة أسباب متوالية. وقد ورد معنا منهما أمثلة عديدة جاءت فيها هاتان الجملتان تامتين.

ولكن من المنطقي أن يُتاح للشاعر أن يطبق عليهما زحاف السبب عند اللزوم، وهو أمر لا يخالف مبادئ العروض، وهذا ما نواجهه كثيراً في الموشحات الأندلسية في العصور المتأخرة، وبالذات في الموشحات التي اعتبرت مضطربة الأوزان .

فمن اللطيف أن نلاحظ أن إدخال الزحاف على السبب الأول في جملة (لالالا) أي (مفعولن) يجعلها على وزن (لَ لالا) أي (فعولن)

وإدخال الزحاف على السبب الثاني يجعلها على وزن (لالَ لا) أي (فاعلن) وإدخال الزحاف على سببها الثالث يجعلها على وزن (لالالَ) أي (مفعولُ) هذا بغض النظر عن الزحافات المزوجة التي أباحها الوشاحون لأنفسهم، ولا يمكن أن نعتبرهم متجاوزين الحدود فقد سبقهم الجاهليون إلى مثل ذلك.

وهذا يشوش من يبحث عن وزن الموشح، فيواجه بكثرة وزن (فعولن) وفي مكان نظيرتها (فاعلن)، وعندما يواجه في مكان مناظر أيضاً وزن (مفعولن) وهو غير معروف لديه، ثم تواجهه (مفعولُ) وما يكاد يكتشفها، يختلط عليه الأمر ويعتبر أن الأوزان مضطربة، وهي ليست كذلك.

والحال في جملة (لالالالا) أي (مفعولاتن) لا يقل تشويشاً للقارئ عنه بالنسبة إلى أختها الصغرى:

فزحاف السبب الأول يحولها إلى (لَ لالا) أي (مفاعيلن)

وزحاف السبب الثاني يحولها إلى (لالَ لالا) أي (فاعلاتن)

وزحاف السبب الثالث يحولها إلى (لالالَ لا) أي (مستعلن).

وهكذا يضيع القارئ بين أوزان كلها معروفة لديه ويجدها في أماكن متناظرة وعندها ييأس من صحة الوزن.

وقد لجأ الوشاحون الأندلسيون المتأخرون بكثرة إلى مثل ذلك.
وهنا يحق لنا أن نؤكد باعتزاز أن وسائل العروض التقليدي لم تكن لتتيح الكشف عن هذه الأسرار، وأن لمقاربتنا الجديدة الفضل الرئيسي في ذلك.
ففي مثل هذه الأحوال إنن يجب البحث عن وزن الإيقاع الموصل والتأكد من وجوده لمعرفة الوزن الحقيقي للموشح. وفي أغلب الحالات سيجد القارئ أن الأصل هو الإيقاع الموصل مع زحافاتة التي لاتعيق الغناء على الإطلاق.
ولهذا فإننا عندما سنستعرض في شواهدنا كل موشح على حدة سننطلق من نتيجة الدراسة، ومع شيء من استباق الأمور نحدد مواقع الجمل العروضية، كما نراها، بالتنقيط بينها. وبالطبع لانعرض من الموشح إلا الحد الأدنى منه والأصل موجود في مرجعه (دار الطراز).

(١) موشح "سطوة الحبيب" وهو أقرع أي لا يبدأ بالقفل :

بيت:	سطوة ال.....حبيب	أحلى من... جنى النحل
	وعلى ال.....كئيب	ان يخض...ع للذل
	أنا في.....حروب	مع الح...دق النجل
قفل:	ليس لي... يدان	بأحو.....ر فتان
	من رأى... جفونه	فقد أف.....سدت بينه
بيت:	ينبغي ال.....تجني	لمثل.....ك في الأنس
	لو قبل.....ت مني	لتهت.....على الشمس
	غاية الت.....تمني	هلم.....إلى الأنس
قفل:	أنت مه.....رجاني	وخذ.....ك بستان
	غط يا.....سمينة	إن الغنا.....س يجنونه

ومن دراسة التناظرات نتمكن من تحديد التشكيل واللفظ ومن ثمّ بنية الوزن في ذهن الشاعر. وفي هذه المرة سنفصل قليلاً لتوضيح أسلوب العمل.

- إن الأشطر الأولى من الأبيات: سطوة الحبيب، وعلى الكئيب، أنا في حروب، تتناظر في ما بينها ومع غيرها في الموشح، مثل: ينبغي التجني، لو قبلت مني، غاية التمني، مما يحدد لنا أولاً أن القافية يجب أن تلفظ بالكسر، وثانياً أن الوزن الأصلي هو: (لابلى- بلى لا) أي (فاعلن فعولن)، فهو دمج بين المتدارك والمتقارب، مع الزحافات عند وجودها.

- الأشطر الثانية من الأبيات: أحلى من جنى النحل، أن يخضع للذل، مع الحديق النجل، تتناظر مع: لمتلك في الأنس، إسراراً وإعلاناً، الخ.. مما يثبت الكسرة في القافية، كما يجعل الوزن الأصلي: (لالالا- بلى لالا) أي (مفعولن مفاعيلن)، فهو جملة الإيقاع الموصّل، مع جملة الهزج.

- في القفل عبارة: ليس لي يدان، تتناظر مع غيرها في الموشح وزناً وقافية مثل: أنت مهرجاني، ثابت الجنان.. فالكسرة تلفظ في القافية، والوزن هو أيضاً (لابلى- بلى لا) أي (فاعلن فعولن)

- والجزء الثاني من القفل: بأحور فتان، يتناظر مع: وخذك بستانني، صفوح عن الجاني، لابل كل هتان، ماجاد بإحسان، مما يجعلنا نثبت الكسرة في القافية، ونثبت الوزن العام لهذا الجزء: (لالالا- بلى لالا) أي (مفعولن مفاعيلن).

- والجزء الثالث من القفل: من رأى جفونه، يتناظر مع: غطّ ياسمينه، قد حمى عرينه، رام أن يكونه، صاحب المدينة، مما يجعلنا نعتبر الهاء ساكنة

فبدون ذلك لاتصح التاء المربوطة، والوزن هو (لابلى - بلى لا) أي فاعلن فعولن.

- والجزء الرابع من القفل: فقد أفسدت دينه: يتناظر مع: إن الناس يجنونه، بالزرق المسنونة، جوداً فأتى بونه، أعلى الله تمكينه، يحكمه وزن (لالالا- بلى لا لا). وهناك في النظيرات زحاف وتد في (المسنونة) حيث ينقص متحرك قبل الميم، وزحاف السبب الثالث في (جوداً ف). والوزن هو (مفعولن مفاعيلن).

وهكذا نجد أن الشعر سليم الوزن عموماً، وهو لا يخرج سواء في أبياته أو قفله عن وزن:

لابلى - بلى لا	لالالا - بلى لا لا
فاعلن فعولن	مفعولن مفاعيلن

وهو في الأبيات ثلاث مرات، وفي القفل مرتين. وكل ما يشوش القارئ هو زحافات غير مألوفة لأن أصل الجملة العروضية غير مألوف بعد، ولاسيما الزحاف المزدوج في "مع الحلق" حيث يأتي زحاف في الميم من "مع" والحاء من "حلق".

وهكذا فالموشح يقرأ ويُغنى

سطوة الـ...حبيب	أشهى من... جنى النحل
واعلى الـ...كئيب	أن يخضاً.... ع للذل
آن في...حروب	ماع الحاء...دق النجل
ليس لي...يدان	بي أحوا...ر فتان
من رأى...جفونة	فاقد أف...سدت دينة

وهكذا...

(٢) موشح " شمس قارنت بدرا "، وهو ذو قفل مؤلف من جزئين وأبيات من ثلاثة أجزاء:

شمسٌ قا.....رنتُ بدرا راحٌ و....نديمُ
أدرُ أكْ.....ؤس الخمرِ عنبريَّة...يَّة النّشرِ
إنّ الروء...ضَ ذو بشرِ
وقد درَ.....رَع النّهرِ هُبوب النّـ...نسيمُ
وسلّت.... على الأفقِ يد الغرب..ب والشرق
سُوفاً.... من البرقِ
وقد أضد....حك الزهرا بُكاء ال....غيومُ

وباتباع نفس المنهج على كل الموشح نستنتج بنية وزنه:

أي: مفعولن مفاعيلن مفعولن فعول
مفعولن مفاعيلن مفعولن مفاعيلن
مفعولن مفاعيلن

والموشح يُقرأ ويُغنى هكذا:

شمسٌ قا... رنتُ بدرا راحٌ وا..... نديمُ
أدرُ أكْ....ؤس الخمرِ عنباريَّة...يَّة النّشرِ
إنّ الروء...ضَ ذو بشرِ
واقدرَ....رَع النّهرِ هوبوبُ النّـ...نسيمُ

(٣) موشح "يامن أجود ويبخل":

قفّل: يامن أجو...د ويبـ...خل على شحّي... وافتقاري

أهواك - وعند...دي زيادة	منها شوقي... وادكاري
بيت:	أنا المشتأ...قُ المعنَى
إن كان الكت...مان معنَى	ولكننَى... لا أبوحُ
يا من جننَى.... وتجننَى	فلي لفظ...ه الفصيحُ
قف:	شكوى لو كا...نت تريخُ
صل وما أ...راك تفعلُ	ولكن عي...ل اصطباري
حاشاك - من شك...وى معادة	تحشُ نا...رأ بـنارِ
بيت:	مالي وللشء...شوق يهمي
وكيف ر...أيت سقمي	عيني وي...هيمُ قلبي
سل بي من أن...ساني اسمي	وتدعي ... جهل حبي
قف:	ولا تأمن ... حين تسألُ
عيناك - أولى... بالشهادة	واستعدى ع...لي لبّي
	حسادي، زه...ر الدراي
	وأدرى بـ.....ما أداري

وقفل الموشح على وزن:

مفعولاتن فاعلاتن
مفعول - فعلن فاعلاتن

والأبيات على وزن:

مفعولاتن فاعلاتن

وذلك مع زحافات مختلفة تقتضي إشباع بعض الحروف ولاسيما في الوزن الموصل.

ولانستبعد أن يكون لفظ "أهواك" ونظيراتها يُخطف بسرعة أي "أهوك" واعند...دي زيادة" وبذلك يكون وزن الموشح كله من مكررات مفعولاتن

فاعلاتن . كما يصح أن نعتبر الكاف تذيلاً بعد فصل الجملة وجعل جزئها
الأول قافية.

وفي خرجة الموشح، وهي عامية العبارة على عادة الموشحات، قد تحتاج
بعض الحروف إل اللفظ بسرعة خاطفة، وهذا لاضير منه في الكلام العامي.
فالموشح يُقرأ ويغنى هكذا:

يا من آجو... نو ويـبخلُ	على شحّي... وافتقاري
أهواك - واعند...دي زيادة	منها شوقي...وإدّ كاري
أنا المشتّا.....قُ المعنى	والكنّي.....لأبوحُ
إن كانَ الكتّ...مانُ معنى	فا لي لفظو...هُ الفصيحُ
يا من جانيواتجنى	شكوى لوكا...نتُ تريحُ

٤) موشح "ميتات الدمن":

قفل:	ميتاتُ الدمنُ	أحيين كربي
	وهل يتمكّنُ	عزاء لقلبي
	مت ياعزاه	شاه
بيت:	يارسم الذي	أتاح حيني
	ظميت فذي	دموع عيني
	تهمي فاغند	منها بعين
قفل:	فيا ممتـحنُ	بكل خطب
	كم تأسى وتحزنُ	وتشقى بحب
	سال هواه؟	لاه..

بيت:	كم يطمعني	طيف الخيال
	ويمنعني	طيب الوصال
	لو يسمعني	شكوت حالي
قف:	استودع من	ودعت ربي
	وأسأله أن	يصبر قلبي
	على نواه	آه

ويوزن القفل كما يلي:

لا لا بلى	لا لا بلى لا
لا لا بلى لا	لا لا بلى لا
لا لا بلى	لا لا بلى
أي:	مفعولاتنا
مفعولن فاعلن	مفعولن فاعلن
مفعولن فاعلن	مفعولن فاعلن
مفعولن فاعلن	مفعولن فاعلن

وتوزن الأبيات كما يلي:

لا لا بلى	لا لا بلى
مفعولاتنا	مفعولاتنا
أي:	أي:

(٥) موشح "حلت يد الأمطار"، وقفله من ثلاثة أجزاء، وأبياته من ستة:

حلت يد...د الأمطار	أزر...ة النوار
--------------------	----------------

فيا خدني

اشرب طا...ب الصبوح	في ذا اليوم
في روضة...ة تفوح	لدى الغيم

قد أشرَ...قَتَّ تَلوْحُ على القومِ
ووجهُ... ذا النَّهَارِ مغطَى... بخمارِ

من الدَّجَنِ

هذا الهَـ.....وى يجورُ فما صنعي
قد ضاقَ.....يامنصورُ به نرعي
إذ ليسَ.....لي نصيرُ سوى دمعي

وبنية وزنه كلها من الموصّل جاء مع كثير من الزحاف، وهي:

مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن

مفعولاتن

مفعولن مفعولاتن مفعولاتن

والمعتاد على العروض التقليدي يواجه مثلاً بعبارة (حَلَّت يد الأمطار) فيميل إلى اعتبار الجملة الأولى منها على وزن (مستفعلن) وتؤكد ذلك نظيرتان أو ثلاث، ثم تأتي الرابعة (فيا ضعف انتصاري) فيجد أن الجملة الأولى منها على وزن (مفاعيلن). وقد يتبادر إلى ذهنه أن ثمة خطأ ما، كأن تكون العبارة (ما أضعف انتصاري) وبذلك يرتاح وينتقل إلى غيرها، ولكن سرعان ما تأتيه عبارة (حبيبي أنت جاري) وبذلك تعود (مفاعيلن) والكلمة هنا لا تحتمل الخطأ أو التنقيح. ولكن كل هذه المشاكل تنتهي بمعرفة (مفعولن) و(مفعولاتن) وزحافاتهما.

وكذلك عبارة (فيا خدني) وهي على وزن (مفاعيلن)، تؤكد كل نظيراتها حتى تأتي إحداها وإذ بها (لا تفتلني) وعندها يعرف أن هذه الأخيرة هي الوحيدة التامة وكل الأخريات مصابات بزحاف أو آخر.

والتناظر بين (إشرب طاب الصبوح) و (في روضة تفوح) لا يفسر إلا
بمثل ذلك. ولكن المثير هنا ليس الجملة العروضية الأولى بل الثانية. فأكثر
الدلائل تشير إلى أنها (فاعلاتن) حتى تأتي نظيراتها مثل (بما ح...وت
عيناك) أو (قد ضاق... يامنصور) وإذا بالجملة الثانية هي (مفعولاتن) أيضاً.
فالموشح مليء بالإشباع، ولكن معرفة مواقعها لا تتم إلا باكتشاف بنية
الوزن في الموشح.

فالموشح يُقرأ ويُغنى هكذا:

حَلَّتْ يَا..... دُ الْأَمطارِ أزرًا... ةَ النّووارِ

فاياخذني

إشرب طا... ب الصّابوْحُ في ذا اليومِ

في روضا..... ةَ تافوْحُ لادى الغنمِ

قد اشرا..... قَتْ تالوْحُ على القومِ

... فإذا راعينا وجود سكتة أو مدة بعد الجملة الأولى من كل بيت أو قفل،
وهذا أمر طبيعي تماماً في الشعر، جاء وزن الشعر منطبقاً تماماً على إيقاع
الستة عشر الموسيقي مرتين، ويبدأ الدور الثاني للإيقاع من الجزء الثالث من
القفل (وسنأتي على دراسة الإيقاعات في كتابنا التالي "أوزان الألحان" بعون
الله).

الفصل الثالث

هل العروض من أصل إغريقي؟

(نظرة في العروض المقارن)

أولاً . قصة ولادة الفكرة

قرأت ذات يوم ترجمة للخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض في كتاب أعدّ لتدريس الألب العربي في لبنان رأياً نُسب إلى أحد الأساتذة مفاده اعتقاده بأن الخليل لم يبتكر العروض وإنما أخذه عن أرسطو، وبالذات عن كتابه بعنوان "فن الشعر Poetics". والمعروف أن هذا الكتاب وُجد في تراثه كمسودة أو بالأحرى كمذكرات لإلقاء محاضراته فلم يكن معداً للنشر، وهو مترجم إلى عدة لغات. ويرى ذلك الأستاذ أن الخليل كان يعرف اليونانية وأنه كان أحد تراجمة المأمون في العصر الذهبي للترجمة عن اليونانية، وأنه لابد أن يكون قد اطلع على كتاب أرسطو فنقل عنه العلم. وقد كان مؤلف الكتاب شبه منصف حيث قال ما مفاده أنه حتى لو صح هذا فإن قصب السبق يبقى للخليل في العربية.

كان الرأي مغرياً بالتبعية لمعرفة الحقيقة. وقد عثرت على كتاب أرسطو مترجماً إلى اللغة الألمانية ووجدته بحد ذاته كتاباً رائعاً يعطي صورة جميلة عن ارتباط الشعر في بلاد الإغريق بالمرح ويبحث في فن الشعر المسرحي من الناحية الأدبية، وفي المضمون والمحتوى أكثر منه في الشكل، فيبحث في الملهاة والمأساة والملحمة وما إلى ذلك. وبالطبع يتبين من

هذا الكتاب بوضوح مدى تقدم الإغريق في الحضارة في عصور التاريخ المبكرة.

ويتطرق الكتاب في بعض فصوله إلى تركيب الجمل وعناصرها، غير أن أرسطو أشار في عبارات قصيرة في موضعين من الفصل العشرين إلى مسألة اللفظ وطول مقاطع الكلام وقصرها وقال إنها من اختصاصات "العروض Metrics"، وهي كلمة مشتقة من "المتر" وتعني أصول القياس وتستخدم لوزن الشعر أيضاً، وبذلك فقد اعتبرنا كلمة "العروض" ترجمة لها في هذا البحث. وهذه الإشارة تعني أن هذا العلم كان موجوداً لدى الإغريق في ذلك العهد، وإن لم يكن مما بحث فيه أرسطو بأي تفصيل.

وكما هي العادة، فإن فكرة ما تقود إلى أخرى. وهكذا فقد أغرتني إشارات أرسطو إلى علم العروض بمزيد من البحث. وقد اكتشفت أن هناك تلميذاً لأرسطو اسمه أرسطوكسينس وهو الذي وضع كتاباً ترجمه إلى الألمانية العالم وستفال Westphal بعنوان "النغم والإيقاع" Melik und Rhythmik ويعتبر مرجع الأوربيين الأول لفهم العروض الإغريقي القديم. ومن المعروف أن الخليل قد ألف كتابين لم يصل إلينا كما يقول الهاشمي صاحب ميزان الذهب، وهما "كتاب النغم" و"كتاب الإيقاع". فهل هذان الكتابان كانا مترجمين عن كتاب أرسطوكسينس أو مستوحيان منه؟ هذا لا يمكن التأكد منه. غير أن الأمر قد أغراني بالبحث في العروض الإغريقي في المصادر التعليمية، فعثرت على كتاب "فن الشعر الإغريقي" الذي ألفه الألماني فون ويلاموويتز مولندورف عام ١٩٢١.

وقد حاول ذلك العالم إجراء بعض المقارنات بين العروض الإغريقي وما قد يكون ذا ارتباط به من أشكال العروض لدى الشعوب الأخرى، فتطرق مثلاً إلى العروض العبري وختم أفكاره في هذا المجال بقوله: " إذا ما حاول أحد ما أن يبحث اليوم عن مقاييس للشعر العبري فإنني أرى جهوده مشكوكاً فيها.. فحتى لو صح وجودها فذاك أمر ثانوي لأن نظيراتها ستكون بابلية وتكون الصلة غير عضوية". وهذا قول فيه تحامل غير علمي على ما أرى. أما بالنسبة للعروض العربي فقد قال ويلاموويتز "إنه قد وصل إلى مصاف الفن الراقي"، واستشهد بأقوال إيwald المبنية على نماذج ج. هرمان G. Hermann ولم أستطع بعد العثور على مصدر لأي منهما. غير أن المهم أن هذا العالم قد خلص إلى القول بأن البحث عن عروض أمة بمقاييس أمة أخرى لن يؤدي إلى فهم أفضل. وفي هذا نوع من التبرئة للخليل، الذي نشك حتى بمعرفته للغة اليونانية.

غير أن أهم مستند تبرئة هو ما اكتشفناه من اختلاف في المقاربة رغم تشابه البنى. فالعروض الإغريقي، وبعده الرومي القديم، ينطلق من التمييز بين المقطع القصير والمقطع الطويل - ويقابلهما في العربية الحرف المتحرك والسبب - ومن ثم إلى تركيباتهما، بينما ينطلق العروض العربي من التفعيلة. أما تركيب التفعيلة من أسباب وأوتاد وفواصل، فهو أمر تطرق إليه العروض العربي بشكل سطحي وجانبي وبأخطاء، وما بحثنا هذا إلا محاولة للتعمق في تركيب الجمل العروضية وإبراز احتمالاتها. ومن الطبيعي أنه يمكن إرجاع السبب والوتد والفاصلة إلى الحروف الساكنة والمتحركة أو إلى التمييز بين الحرف المتحرك والسبب، إلا أن هذا الأمر لم

يهتم به العروض العربي إلا عند السعي إلى تقطيع البيت بحثاً عن بحرهِ أي للتعليم لا للتحليل العلمي. ومن أهم الفروق أن العروض الإغريقي لم يعتبر المقطع الطويل مقياساً مستقلاً وإنما مرتبطاً دائماً بغيره ضمن المقاييس، بينما يعتبر السبب في العروض العربي عنصراً إيقاعياً قائماً بذاته شأنه شأن الوتد والفاصلة. أما ما يقابل الوتد والفاصلة في العروض الإغريقي فهما مقياسان مستقلان أيضاً.

ومهما يكن من أمر، يجب ألا نُغفل التاريخ من حسابنا. فلاننس الروابط الوطنية بين الحضارة الإغريقية القديمة وبين الحضارة الرومية القديمة التي استقت منها، ولاننس الروابط بين الرومية القديمة والرومانية الجديدة ومن ثم الأوربية اللاتينية. كذلك لاننس أن كلا من اللغتين الإغريقية والفارسية ينتمي إلى مجموعة اللغات الهندو-جرمانية، شأنهما شأن اللغتين الألمانية والإنكليزية. وبالتالي يجب ألا نُغفل الجسور الحضارية والتاريخية بين العرب من جهة، وبين الإغريق والروم والفرس من جهة أخرى.

لاشك في أن المقارنة مع العروض الفارسي والعروض الهندي، ولاسيما لغة الأردو الهندية القريبة من العربية، ستكون مجدية، الأمر الذي نأمل أن نحققه في المستقبل. ولكننا نتساءل بالنسبة للفرس: لئن استقى العرب في مجال الموسيقى الكثير منهم بعد الإسلام، بينما اقتصر التأثير الفارسي في مجال العروض على وزن واحد في ما نعلم هو الدوبيت، في حين أن الفرس المسلمين قد قالوا أروع الأشعار على الأوزان العربية، فبأي جديد سنحظى؟.. أما بالنسبة للهند فقد يفيد القارئ نكراً ما حدثني به الدكتور المهندس طارق الكاتب، وهو الذي نشر كتاباً مطولاً عن طريقة وضعها

لاكتشاف بحر أي بيت من الشعر العربي بواسطة جداول صُممت بطريقة رياضية تربط بين المتحرك والساكن ومبدأ الأرقام الثنائية، وهو لا يستطيع معرفة الوزن بالسليقة. فقد ذكر أن رجلاً هندياً استشهد أمامه ببيت شعر هندي، فرجاه أن يعيده له حسب لفظه الدقيق، ثم طبق طريقته الرياضية على البيت فوجد أنه من البحر الطويل.

ثانياً . أفكار وانطباعات عامة عن عروض الغرب

قبل التطرق إلى العروض لدى الأمم الأخرى أود استباق الأمور، تسهيلاً على القارئ، وإيراد بعض الأفكار التي هي في الأصل استنتاجات توصلت إليها لاحقاً، ولكن معرفتها مسبقاً مفيدة لمن يخوض غمار هذا الموضوع.

(١) تُميّز شعوب الأرض في لغاتها بين الحرف الصوتي الطويل والحرف الصوتي القصير، إلا أن أغلب هذه الشعوب – إن لم يكن كلها – يميز بينهما في اللفظ ولا يميز بينهما في الكتابة. فمن حيث الكتابة يتساوى الحرف الصوتي الطويل والحرف الصوتي القصير، فثلاثين، شكل واحد في الكتابة. أما لفظ الحرف الصوتي من حيث الطول والقصير، ففيما عدا ما توضحه المعاجم يُترك الأمر للخبرة والمران وتواتر السمع.

أما اللغة العربية فتكاد تتفرد بين اللغات بنظرة مختلفة إلى هذين النوعين، فهي تعتبر الحرف الصوتي القصير حركة بالفتح أو الضم أو الكسر، والحرف الصوتي الطويل من ألف أو واو أو ياء حرف مدّ. وهذا ما جعل الكتابة العربية نوعاً من الاختزال، فحرف المدّ أو حرف العلة يُكتب وجوباً بينما لا تُكتب حركة الحرف إلا عند خشية اللبس، وما أكثر ما تُهمل.

ومن خلال التمييز بين الحركة والسكون تعتبر العربية الحرف الصوتي الطويل حرفاً ساكناً، بينما تكون حركة الحرف، وهي المعادلة للحرف الصوتي القصير في اللغات الأخرى، لاساكنة ولا متحركة لأنها هي الحركة ذاتها، وليست حرفاً صوتياً قصيراً، أي انها ليست حرفاً على الإطلاق.

وعندما يدرس المستشرقون لغتنا يقيسون على أنفسهم، ومن هنا يعتبرون الحرف المتحرك الذي لا يليه سكون عندنا "مقطعاً مفتوحاً"، والمتحرك الذي يليه سكون "مقطعاً مغلقاً". وهذا عين الخطأ في رأينا وقد أدى إلى ضعف قدرتهم على فهم العروض العربي. فالحرف المتحرك الواحد لا يشكل مقطعاً بذاته وإنما جزء من مقطع، والمقطع في العربية هو الحرف الساكن مع ما يسبقه من حروف متحركة. فالمتحرك الواحد مع الساكن (لا) هو السبب، والمتحركان مع الساكن هو الوند (بلى) والثلاثة المتحركات مع الساكن هي الفاصلة (لِمَ لا). ولاستثناء لهذه القاعدة في العروض العربي إلا في حالة السبب المبتور (لَ)، فإن ورد وجب إشباعه، وهي المشكلة التي تكاد تكون الوحيدة في فهم العروض العربي.

كذلك حرفا الواو والياء المُعربان كواو العطف(وَ) والياء في أداة النداء (يا) فهما حرفان لا يختلفان عن الحروف الأخرى غير الصوتية، فهما يُحرّكان ويسكّنان كالحروف الأخرى، فالياء في أداة النداء متحركة بالفتح وتليها الألف كحرف ساكن. وواو العطف هي حرف متحرك لابد أن يليه حرف آخر ساكن أو متحرك. ومثل ذلك الهمزة التي هي حرف يُسكّن ويُحرّك كغيره. وهذه حالات لا توجد في اللغات الأخرى، فالهمزة لا توجد إطلاقاً، وللواو والياء المُعربتين عندهم حرفان لاعلاقة لهما بالواو أو الياء

الصوتيتين. (ومن هنا نرى أن الهمزة والواو والياء المُعربتين يجب أن تضافا إلى الأبجدية العربية).

ويتفرع عن التمييز بين الحرف الساكن والمتحرك في العربية قاعدتان هامتان هما:

- أن وقوف الكلام لا يكون في اللغة العربية إلا على حرف ساكن بينما يمكن الوقوف على متحرك (أو حرف صوتي قصير) في لغات أخرى.

- عدم جواز التقاء ساكنين في اللغة العربية (بغض النظر عن استثناءات قليلة جداً) سواء في أصل الكلمة أو في سياق الكلام، فإذا التقيا حُرِّك الأول بسبب التقاء الساكنين، بينما تتضمن اللغات الأخرى كثيراً من المفردات التي تحتوي على حرفين ساكنين أو ثلاثة أحرف ساكنة متوالية.

إن مفترق الطريق يكمن إذن في بناء اللغة وفلسفة هذا البناء.

(٢) وكان لكل من نوعي هذه الفلسفة، أي في العربية وغير العربية فوائد ومضار. فبينما بقي واضحاً في العربية مدى طول الحركة قياساً إلى حرف المدّ أو حرف العلة أدى إهمال التشكيل إلى ضعف منتشر في معرفة الصحيح من حركات الحروف، كما أدى حتى إلى تشويهات في بناء الجمل ذاتها. وعلى سبيل المثال لم تعد صيغة المبني للمجهول تُستعمل إلا نادراً، فلا يُقال "كُتِبَ.." وإنما يقال "تَمَّتْ كتابة.." ولا سيما في اللغة الصحفية المعاصرة. وما أكثر الصيغ البديلة التي ابتُكرت للهروب من كشف عورة الجاهل، فجعلت للغة عورة لم تكن فيها.

أما اللغات الأخرى ولا سيما الأوربية فلم تعرف هذه المعاناة، ولكنها عرفت مقابل ذلك معاناة أخرى. فلقد كان الشعر في اللغات الأوربية مبنياً

على اللفظ الطبيعي الذي تراعى فيه مسألة طول الحرف الصوتي أو قصره، وبذلك كانت ثمة تركيبات عروضية مبنية على ذلك، لها شبه كبير بالجميل العروضية العربية. غير أن النظرة إلى الحرف وحركته كمقطع قصير، إلى جانب المقطع الطويل، وهي فلسفة العروض القديم لدى الإغريق وقدماء الروم، هي التي شكلت مفترق طرق في تطور العروض الغربي وصمود العروض العربي على مدى الأجيال.

فمع الأيام برز في الغرب مفهوم النبرة أي توكيد المقطع بالنبرة القوية تمييزاً له عن المقطع ذي النبرة الضعيفة. وهذا موجود في العربية إلا أنه ليس بذی أثر على العروض، بينما كان له أثر عميق في العروض الأوربي. فبينما كان الأصل توافق المقطع الطويل مع النبرة القوية، والمقطع القصير مع النبرة الضعيفة، تلاشى ذلك التوافق بحيث أصبح هناك تمييز بين الوزن الكمي والوزن النبري رغم أن المفهومين بقيا متقاربين بالنسبة للآن.

غير أن الجديد في الوزن النبري هو أن الوزن بدأ يعتمد على عدد المقاطع الموكدة أي القوية مع ترك عدد المقاطع غير الموكدة حراً بين مقطعين موكدين. وبهذا كان التمييز بين الوزن الكمي والوزن النبري جسراً أدى إلى تسهيل الأمور على الشعراء الأوربيين في سعيهم إلى التخلص من "القيود" في الشعر، حيث عمدوا مع الأيام إلى قلب المفاهيم، فراحوا يضعون النبرة القوية حيثما يرغبون، فتغير اللفظ بتأثير من شكل الكتابة لأنهم راحوا يلفظون مثلما يكتبون وليس العكس، وكان ذلك تشويهاً للغة أدى إلى تساوي المقطعين القصير والطويل في لفظ الشعر الأوربي. ومن هنا نشأ النوع الثالث من الوزن وهو الوزن العددي أي عدد المقاطع بغض النظر عن

موقع النبرة القوية أو الخفيفة، فكان ذلك جسراً آخر نحو التخلص من القيود، حيث تحول العروض المقطعي في شكله الحديث نسبياً إلى أوزان المقاطع المتساوية التي لا أهمية فيها إلا لعددها في البيت الواحد. وهذا التطور سرعان ما فتح الباب لما سمي بالشعر الحر.

(٣) يذكرنا هذا بمقولة الفارابي وهي إن الشعر العربي ليس فيه موصل أصلاً، والموصل هو مجموعة نقرات بينها أزمنة متساوية، بينما يكون المفصل مجموعة نقرات بينها أزمنة متفاضلة. لقد ألغى الأوربيون التفاضل في أشعارهم الجديدة بأسلوب مصطنع. أما العرب فقد جاؤوا بعد مراحل من التطور، وفي الأندلس بالذات، فزادوا ثراءهم العروضي بإضافة الموصل إلى المفصل من أجل التوافق مع الإيقاع الغنائي، ولكن ذلك تم بصورة صحيحة لم تمس جوهر اللغة بل على العكس استمدت من صيغها الحية التي كان الشعر قد أهملها قبل ذلك.

(٤) على أن الجديد في آخر التطورات في ما أرى أن نوعاً جديداً من الإيقاع يعتمد على أوزان المفردات قد بدأ بالظهور، وهو يعتمد على تكرار استعمال كلمات متشابهة الوزن في حد ذاتها في مواقع متناظرة أو تكرار الكلمة ذاتها في مواقع مختارة، فإذا كثر عدد تلك الكلمات ونظيراتها نشأت هندسة خفية تُبنى عليها القصيدة، وتولد نوع من الوزن غير مألوف ولكن لا يمكن إنكاره. وهذا فن ليس من السهل إتقانه، وهو يبقى مرتبطاً بخصوصيات اللغة الأم للشاعر.

(٥) وهكذا فإن الفطرة قد وُحِّدت أصلاً بين الشعوب في أوزان الشعر بحيث جاءت الأوزان القديمة متقاربة، غير أن عدداً من العوامل الثقافية

واللغوية قد أدخل في الغرب تعديلاتٍ معينة عبر مراحل من التطور. ولكن ما أبعد العربية عن تطورات تعتبر رجوعاً إلى الوراء هو فلسفة حركة الحرف، وما يرتبط بها من عدم التقاء الساكنين، والوقوف على السكون.

٦) ومن أغرب مفاجآت الاستقصاءات التي قمت بها مسألة القافية. ليس بالجديد أن نقول إن الشعر العربي يتميز بالغنى في القوافي، وخاصة في الشعر العمودي بل حتى في الشعر الحديث، وأن الشعر الأوربي قصير النفس في القوافي بحيث لا يتجاوز عدد القوافي الاثني عشر بيتين. ولكن الجديد علينا تماماً أن أوربا لم تعرف القافية أصلاً إلا في عصور متأخرة نسبياً. فحتى الشعر الإغريقي لم تكن له قوافٍ إلا لمأماً ومن خلال تشابه الصيغ النحوية في أواخر كلمات الأبيات أو بعض التشابه في صيغ الألفاظ دون أن تكون مستهدفة بحد ذاتها. ويؤكد العروضي الألماني هوغو بلانك أن مفهوم القافية جاء إلى أوربا من الشرق عبر التراتيل الكنائسية، وأن أول توثيق لذلك يعود إلى عام ٢٧٠ ميلادية أي منذ أكثر من اثني عشر قرناً، أما الوثيقة التي تلتها فتعود إلى القرن الرابع بعد الميلاد عن طريق أمبروسئس في ميلانو. فمن أين تكون قد جاءت فكرة القافية عبر الكنيسة ومن الشرق إن لم تكن قد جاءت من بلاد الشام؟

ثالثاً. العروض الإغريقي

ومن كتاب "العروض الإغريقي" لمؤلفه برونو سنل Bruno Snell الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٥ استخلصت أهم الجمل العروضية والبحور لدى الإغريق، ودققتها بالاستعانة بمصادر معجمية. وأستبق الحديث فأقول إن هنالك قرابة مهمة في العديد من الإيقاعات، أستعرضها باختصار.

وبغض النظر عن الرموز والمصطلحات التي يستخدمها الأوربيون للتمييز بين المقاطع والجمال العروضية والبحور سنستعير عن ذلك بمفاهيمنا للسبب والوتد والفاصلة في الجمال العروضية حيثما نكتشف وجودها.

أهم الجمال والعناصر العروضية الإغريقية:

(١) جملة جَمْبُس Jambos أي الفخذ ووزنها (لاابلى) ويمكن أن تحل محلها (لَ لاابلى)، وهذا يذكرنا بجملة الرجز (مستعلن) وبديلتها (مفاعلن). وتستند هذه الجملة إلى العنصر الفخذي وهو المقطع الأهم ووزنه (بلى) ويمثل الوتد عندنا.

(٢) جملة تَرْخَايُس Trochaios أي المشي ووزنها (لاابلى لا) ويمكن أن تحل محلها (لاابلى لَ)، فهي تكرر العنصر المشي وهو (لالَ). فالجملة هي جملة الرمل (فاعلاتن)، أما بديلتها هنا فهي (فاعلاتْ). ويذكر أن الخليل ذكر تفعيلة (فاعلاتْ) كبديلة لـ (مفعولاتْ) وهما موجودتان في الإيقاع الموسيقي العربي وأنكرناهما على الخليل في الشعر العربي. أما العنصر (لالَ) فهو ما يقابل الوتد المفروق عند الخليل وقد أنكرناه عليه في الشعر العربي وإن كان موجوداً في الإيقاع الموسيقي.

(٣) جملة أو عنصر دَكْتِيلُس Daktylos أي الإصبع وهي على وزن (لا لِمَ) أو (فاعلْ) أو سبب خفيف يليه سبب ثقيل. وليس لها مثل في العروض العربي بشكلها هذا بل بشكل مقلوبها أي شكل الفاصلة (لِمَ لا). ولكن يجب الانتباه هنا إلى أن السبب الثقيل في هذا الوزن يساويه السبب الخفيف وغالباً ما يحل محله بينما لا يمكن إحلال السبب الثقيل محل الخفيف

في العربية، وبالتالي يتحول هذا الوزن في أغلبه إلى سببين خفيفين (لالا)، وهذا هو حال الفاصلة التي يدخلها الزحاف لدينا.

٤) جملة أنَبَاسْتُسْ Anapaistos أي الركلة ووزنها (لِمَلا لِمَلا) وتشبه جملتين من ركض الخيل (الخبب).

٥) جملة كَرِيَتِكُسْ Kretikos وقد يكون معناها مرتبطاً بجزيرة كريت، ووزنها (لابلى) أي (فاعلن) وهي عندنا جملة المتدارك.

٦) جملة بَكَايُسْ Bakkaios والأرجح أن معناها العثرة، ووزنها (بلى لا) أي فعولن وهي جملة المتقارب عندنا.

٧) جملة إِيُونِيكُسْ Ionikos أي المَهْرُول ووزنها (لِمَلا لا) أي (فَعِلَاتن) وهي جملة للبحور الغنائية، وهي مختلفة بالطبع عن جملة تَرُخَايُسْ (رقم ٢ أعلاه) بينما تأتي في العربية بديلاً لها بالزحاف.

٨) جملة كور جَمْبُسْ Chorjambos ووزنها (لالِمَلا لا) أي (مَفْتَعَلن أو فاعِلتن) وتعتمد على الجمع بين عنصرى المشى والفخذ أي (لال) و(بلى) وهذه الجملة خاصة بالبحور الغنائية. وهي مستقلة هنا بينما هي عندنا أحد أشكال (مستفعِلن) بعد الزحاف (أي مفتَعِلن).

وبذلك نرى أن أغلب العناصر والجمال مرتبط اسمياً ومعنى بالمرسح وبكيفية الحركات عليه، كما نلاحظ الكثير من أوجه الشبه مع الجمل العروضية العربية، وإن كانت المقاربة في توليد التراكيب مختلفة.

وبغض النظر عن تعقيدات في التفاصيل من حيث لزوم توفر شروط معينة للزوم للخوض فيها، أو السماح بخيارات معينة لامتثال لها عندنا بل

تشكل من منظور عربي عيوباً لا تُغتفر، ناهيك عن غياب مفهوم القافية، فإن التشابه وارد، ويبقى العروض العربي أكثر سلاسة بل أكثر رقيّاً وغنىً.

أهم البحور

لايستخدم الإغريق عبارة "بحر" أو أي شبيه لها وإنما تُطلق على التركيبة التي تغطي "بيتاً" من الشعر تسميةً ترتبط بعدد تكرارات الجملة المختارة، وبذلك لديهم:

(١) ديميتَر Dimeter أي الثنائي

(٢) تريميتَر Trimeter أي الثلاثي

(٣) تِترا ميتر Tetrameter أي الرباعي

(٤) بنتا ميتر Pentameter أي الخماسي

(٥) هكسا ميتر Hexameter أي السداسي

ومن أقدم البحور وأكثرها شهرة لدى الإغريق القدماء الهكسا ميتر الداكتلي أي سداسي الأصابع، وهو وزن أشعار هومير الشهيرة، والبيت الواحد منها قريب من بيت كامل من مجزوء الخبب. وهو على الأغلب:

لا لِمَ لا لِمَ لا لا لِمَ لا لِمَ لا لا

ومن الواضح أن هذا الوزن يمكن أن يُحلل، بمنطقنا العربي، بشكل آخر كما يلي:

لا لِمَ لا لِمَ لا لا لِمَ لا لِمَ لا

أو فاعِلَتَن فَعِلَاتَن فاعِلَتَن فَعِلَاتَن

ولكن هناك أوزاناً أخرى يتناوب فيها الخماسي مع السداسي، والثلاثي مع الرباعي.

وهناك بحر الفخذ الثلاثي، والفخذ الأعرج وهو الذي يحل فيه مقطع طويل محل مقطع قصير، والمشي الثلاثي.. إلخ.

وهناك جمل مشتقة أو مركبة يمكن أن نعتبرها بحوراً وهي كثيرة منها:

- وزن (لِإِمْلَامِلَا) أو (فاعلتن فعلت)

- وزن (لابلَى-لا- لابلَى) وبديله (لابلَى- لابلَى) أو (فاعلتن فاعلن)

وبديله (فاعلات فاعلن) أو بالأحرى (فاعلن مفاعلن) وهو نفس إيقاع

الرمل الموسيقي عند العرب في أواخر القرن الثاني الهجري.

- وزن (لِمَلَا بلى- بلى لا) أي متفاعلن فعولن

- وزن (لالابلَى - لِمَلابلَى - بلى لا) أي مستفعلن متفاعلن فعولن. ومن

خياراته المتاحة إحلال مفاعلن محل مستفعلن.

- وزن (لِمَلَا بلى بلى - بلى لا) أو فَعِلن مفاعلن فعولن

- وزن (لِمَلالَا- لِمَلَا بلى بلى - بلى لا) أو فَعِلَاتن فَعِلن مفاعلن فعولن

وهكذا فإننا نجد كثيراً من أوجه الشبه مع العروض العربي، إلا أن ثمة

منها تركيبات ثقيلة على الأذن العربية. ومع أن كل الصيغ يمكن اعتبارها

تركيبات مما نسميه بالسبب والوتد والفاصلة، إلا أن هذه النظرة لم تكن

موجودة عند الإغريق وإنما كان المنطلق هو التمييز بين المقطع القصير

والمقطع الطويل. يضاف إلى ذلك الكثير من الحريات والخيارات المتاحة

على مبدأ أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، وأهمها أن النبرات في

الكلمات الشعرية لا تتوافق بالضرورة مع أصل المفردة في الكلام العادي

وإنما كان اللفظ يُعدّل خدمة للوزن الشعري، وفي الغناء كان الكلام يخضع

لإيقاع الموسيقى.

رابعاً - العروض الرومي القديم

يعتبر العروض الرومي القديم صيغة استمرارية للأغريقي القديم بعد أن سيطرت الامبراطورية الرومية على المنطقة واستقت من حضارتها الأكثر سبقاً. وتعود أقدم الأشعار الرومية وهي ما يسمى بالزُحليات Saturnier إلى القرن الخامس قبل الميلاد وتتضمن في جملة ما تتضمن ترجمات عن اليونانية لأشعار هومير . كما يعتبر العروض الرومي القديم أباً لعروض البلاد التي تنتمي إلى اللاتينية. فبعد أن استقى مما سبقه، ثم خضع إلى تطورات خاصة به أكسبته اسم العروض الروماني، انتقل بها إلى الشعوب اللاتينية، وتابع تطوره هناك متشعباً إلى الصيغ القومية المختلفة.

ويستعرض فريدريك كروسيوس العروض الرومي في كتابه الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٢٨ بشكل مكثف ومنه استقينا هذه الخلاصة.

والعروض الرومي القديم يعتمد أيضاً على الكمية، أي طول المقطع أو قِصره. ويتعب المفسرون في توضيح الطول والقصر لشعوبهم لأن التمييز بين الحرف المتحرك والحرف الساكن كما هو في العربية غير موجود. غير أن وجود حروف صامتة تلي الحرف الصوتي في كثير من المفردات، من شأنه أن يحول الحرف الصوتي القصير إلى طويل بسبب المدة التي يستغرقها المقطع، وهذا يشبه الوقوف على السكون في العربية وهو أكثر شبهاً بحالة التنزيل في جمل القوافي العربية.

وهنا تبرز مسألة من أطف المسائل في تطور العروض الأوربي. سبق وأوضحنا مسألة طول المقطع وقصره في العروض الإغريقي ومن ثم الرومي القديم. ويقال إن الشاعر هوراس كان الأكثر تمسكاً بصيغ الإغريق.

إلا أن النظر بدأ يتحول إلى مفهوم الوزن النبري من خلال النظرة إلى الصعود والهبوط. فالمقطع الطويل أصلاً هو نو النبرة القوية، بينما القصير أو القصيران المتواليان اللذان يُستعاض عنهما بمقطع طويل، هو المقطع نو النبرة الضعيفة. أما مسألة اعتبار المقطع ذي النبرة القوية هو المقطع الصاعد واعتبار المقطع ذي النبرة الضعيفة هو المقطع الهابط فهي نكتة تاريخية صدقها الغرب كله وما يزال يعمل بها. ويوضح كل من العروضيين الألمانيين كروسيوس و بلانك أن هذا المفهوم المستجد في العروض الرومي جاء من ترجمة خاطئة من اليونانية إلى اللاتينية. فالإغريق كانوا - والشعر مرتبط لديهم بالمرح - يعنون بالصعود رفع القدم أو الإصبع أو العصا، وبالهبوط إنزال القدم أو الإصبع أو العصا، بينما فهم الرومان بالترجمة أن الصعود يعني ارتفاع الصوت وأن الهبوط يعني انخفاض الصوت وبالتالي فإن الصعود يعني النبرة القوية والنزول يعني النبرة الضعيفة. وهكذا جاءت الترجمة بعكس المعنى تماماً حيث أن رفع القدم يعني ضعف النبرة وخفضها إلى الأرض أي ضرب الأرض بها يعني قوة النبرة. وقد أخذت الشعوب اللاتينية المفهوم الخاطئ إلى عروضها.

ومن الأمور الغريبة والشيقة في آن، ما نتذكره في الموسيقى العربية من مفهومي (الثم) للنقرة القوية و(التك) للنقرة الخفيفة، وعلاقة ذلك برقص السماح المرافق لغناء الموشحات. فالعرب المعاصرون الذين تعلموا التدوين الموسيقي الغربي عندما دوتوا هذين التعبيرين بالأسلوب الغربي جعلوا ساق العلامة الموسيقية التي تدل على (ثم) إلى الأعلى، وساقها إلى الأسفل في حالة (تك). فهل أعاد هؤلاء استيراد تلك الخطيئة؟.

عناصر الإيقاع الشعري الرومي القديم

يصنف كروسيوس هذه العناصر تصنيفاً قريباً من تصنيف سنلّ لعناصر العروض الإغريقي، غير أن التسميات التي أطلقت هناك على الجمل، أصبحت تُطلق على العناصر هنا. ويسمى العنصر الواحد " قَدَمًا " ، فلهذه الأقدام التالية:

- (١) جَمْبُس Jambus ويساوي (بلى) وهو الوتد عندنا.
- (٢) تَرْخَائُس Trochaeus يساوي (لال) وهو الوتد المفروق عند الخليل وقد أنكرناه عليه في الشعر العربي إلا أنه موجود في الإيقاع الموسيقي العربي.
- (٣) أَنْبَاسْتُس Anapaestus يساوي (إملا) وهي الفاصلة عندنا.
- (٤) دَكْتِيلُس Dactylus يساوي (لالم) وهو مقلوب الفاصلة عندنا، ولا يوجد في الشعر العربي ويوجد في الإيقاعات الموسيقية العربية.
- (٥) كَرِيْتِكُس Creticus ويساوي (لابلى) أو (فاعلن) ويساوي عندنا مجموع سبب ووتد وهي جملة البحر المتدارك عندنا.
- (٦) بَكَايُس Baccheus ويساوي (بلى لا) أو (فعولن) ويساوي عندنا مجموع وتد وسبب وهي جملة المتقارب عندنا.
- (٧) كور-جَمْبُس Chorjambus ويساوي (لالملا) أو (فاعلتن) أو (مفتعلن) وهو لدينا يساوي مجموع سبب وفاصلة، ولم يشكل في عروضنا التقليدي جملة أصلية بل هو جملة الرجز بعد أن يدخل عليها الزحاف.

٨) إيونيكُس الكبير Ionicus a maiore ويساوي (لالالِم) وهو يساوي عندنا مجموع سبب وفاصلة مقلوبة. ليس لهذا الوزن نظير في الشعر العربي إلا أنه موجود في الإيقاعات الموسيقية العربية.

٩) إيونيكُس الصغير Ionicus a minore ويساوي (لِمَلا) أو (فَعِلَاتن) ويساوي عندنا مجموع فاصلة وسبب. ولا يشكل في العروض العربي جملة أصلية بل هو جملة الرمل أصابها الزحاف.

١٠) عناصر أخرى غير أصلية وتُرد لِمَماً، وهي المقطعان القصيران المتواليان (لِمَ)، والثلاثة القصار المتوالية (لِمَ لَ)، والأربعة القصار المتوالية (لِمَ لِمَ). وهذه غير موجودة في الشعر العربي ولكن توجد في الإيقاعات الموسيقية العربية. وهناك أيضاً العنصران الطويلان المتواليان (لالا) أو (فَعِلن) وهذه لم تُرد في الشعر العربي التقليدي إلا في حالة زحاف الفاصلة، والثلاثة الطوال المتوالية (لالالا) أو (مفعولن) وهي تأتي في الشعر العربي كنتيجة لزحاف الوتد في جمل بعض القوافي كما في الرجز والخفيف، إلا أن الأندلسيين استعملوها كجملة أصلية في الموشحات تلاؤماً مع الإيقاعات الموسيقية.

أهم البحور

(١) الدَّ كُتْلُس السداسي (سداسي الإصابع) ويتألف من خمسة مقاطع
دَكُتْلُس بينما يأتي المقطع السادس على شكل تروكائُس أو ما يُسمَّى
سُبُنْدُيس، ويكون له وزن:

لا لِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالا

ومن الواضح أننا يمكن هنا أيضا أن نعيد الوزن حسب منطقنا العربي:

لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالا

وهو شبيه بمجزوء الخبب لدينا مع تعديل في البداية والنهاية.

(٢) خماسي الإصبع وإحدى أصابعه موزعة على جملتين ووزنه:

لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ لالِمَ

وهذا وزن يوجد ماهو قريب منه في الإيقاعات الموسيقية المعروفة في

أواخر العصر العباسي لدينا وهو الذي يسمَّى (الفاختي).

(٣) رباعي الإصبع ووزنه

لِمَ لِمَ لِمَ لا

أو لالِمَ

(٤) الجملة الفخذية (لالبلى) أو (بلىبلى)

(٥) جملة المشي (لال لال)

وقد تبنى العروض الروماني أكثر أشكال العروض الإغريقي وتسمياته.

إلا أنه مع التطور بدأ يهتم بنبرة المقاطع والتمييز بين المرتفع والمنخفض

ويحدد مواقع التوكيد في المقاطع الطويلة وأحيانا القصيرة. ومن ذلك مثلاً:

لابلى لا بلى - لالبلى لِمَ

وهو وزن الكريتي الرباعي. وقد وضّحنا مواضع التوكيد بالحرف الداكن، وهي حيثما تأتي (لا) أو (لى) وكذلك الميم الأخيرة.

خامساً - العروض الروماني (اللاتيني) وتفرعاته

بعد انقضاء الفترة التي تمسك فيها الشعراء الروم القدماء بالنمط الإغريقي، انتقل العروض الرومي من الوزن الكمي (المعتمد على طول المقطع) إلى الوزن النبري (المعتمد على توكيد المقاطع وعدد الموكّد منها مع الحرية في عدد المقاطع غير الموكّدة بينها) وبعدها انتقل إلى الوزن العددي (المعتمد على عدد المقاطع بغض النظر عن الموكّد أو غير الموكّد منها). وهكذا أصبح العروض الأوربي يميز بين ثلاثة أنواع من الأوزان: الكمية والنبرية والعددية، معتبراً النوعين الأولين في زمة التاريخ، حيث ساد أخيراً الوزن العددي.

غير أن العجيب هو أن المصطلحات الإغريقية غالباً ما بقيت مستعملة ولكن بمضمون آخر. ومن ذلك أن تعبير " قدم " الذي كان يدل على العنصر العروضي أي جزء الجملة أصبح يستعمل لدى بعضهم للدلالة على المقطع، في حين أن " القدم " يشكل وحدة لا تقل عن مقطعين بغض النظر عن طولهما. ويتهم العروضي الألماني بلانك على العروضيين الفرنسيين الذين يتحدثون عن " البيت ذي الاثني عشر قدماً "، قائلاً إنهم إذن يتحدثون عن مارد أو غول، بينما هم يعنون الوزن الاسكندري Alexandriner وهو وزن نو اثني عشر مقطعاً.

أ) أوزان فرنسية

اكتسبت القافية في الشعر الفرنسي أهمية أكثر منها لدى الشعوب الأوربية الأخرى. أما الوزن فيعتمد على عدد المقاطع المتساوية. وأقصر الأشعار وزن المقطع الواحد ويستعمل لإبراز القدرة على التلاعب بالألفاظ والجناس والطباق. وهناك القليل من الأوزان الذي تقل فيه المقاطع. ومن أشهر تلك الأشعار قصائد فكتور هوغو " الجنّ Les Djinns " التي بدأها بأبيات من مقطعين ثم راح يزيد في كل بيت مقطعاً حتى وصل عدد المقاطع إلى عشرة ثم عاد ينقصها مقطعاً فمقطعاً حتى عاد إلى المقطعين وهكذا. ولكن أشهر الأوزان ما كان على ثمانية مقاطع وعشرة واثنى عشر. على أن الفرنسيين قد عمدوا إلى التناوب فباتوا يبادلون عدد المقاطع بين الأبيات إما بشكل منتظم أو غير منتظم تخلصاً من الرقابة. ونجد ذلك في أشعار مولير وبعده راسين، ولكن أشهرها حكايات لافونتين ولاسيما حكاية صرّار الليل والنملة، وأشعار بودلير.

ب) أوزان إيطالية

أما الطليان، وهم الورثة المباشرون للرومان، فقد نبذوا النموذج الإغريقي والرومي القديم، وعلى الأرجح لأسباب تتعلق بالهوية القومية، ومنها سبب مباشر هو كون المفردات الإيطالية تُلفظ بتوكيد على المقطع قبل الأخير فيها وبذلك تعطي بحد ذاتها نغمة شبيهة بالإيقاع، فنبشوا أنماطاً من الأرياف والأطراف وأحيوها. و قد مالوا إلى العدد الفردي في المقاطع، ولاسيما السبعة والأحد عشر، وغالباً بشكل متناوب. ومن ذلك وزن صقّلي الأصل يسمونه الأنشودة la canzone وله نظام صارم. والجميل فيه تناوب

ج) أوزان اسبانية

يصنف العروضيون الأوروبيون العروض الاسبانية كفرع من الروماني المتأخر، ويعتبرونه قريباً من العروض الإيطالي. ومع ذلك يحارون ويختلفون في بعض الأنماط والأشكال التي لم يجدوا لها تفسيراً. ونشير في هذا الصدد إلى مخالفة هوغو بلانك Blank للعروضي المتخصص في العروض الإسباني رودولف بير Baehr حول وزن أنماط معينة من الأشعار. وقد تولد لديّ انطباع بأن الأوروبيون يجهلون أو يتجاهلون احتمال وجود تأثير عربي مهم.

ومن أهم الآثار العربية في الشعر الإسباني في اعتقادي :

(١) انقسام البيت الشعري الطويل في كثير من الأنماط إلى شطرين على النمط العربي. غير أن العروضيين الأوروبيين، لجهلهم بالنمط العربي للشعر العمودي، يعتبرون كل شطر بيتاً لأن كل شطر يكتب على سطر مستقل. ويَلَفَت النظر في هذا الصدد أنهم حين ينظرون إلى القوافي يلاحظون أن القوافي المتكررة تأتي في "الأبيات" ذات العدد الزوجي، في حين أن الأبيات ذات العدد الفردي هي ذات قوافٍ "يتيمة" على حسب تعبيرهم، فلاتكرار لها. وفاتهم أن الشعر العمودي يتضمن في مفهوم بنيته عدم وجود قافية للشطر الأول.

(٢) استمرار القافية الواحدة على مدى القصيدة. ويمر العروضيون الأوروبيون بهذه الظاهرة مرور الكرام فيشيرون إليها بـ"لاتعليق". وهذا تأثير عربي واضح. صحيح أن نفس الإسبان في هذا الأمر قصير لايضاهي

القصائد العمودية العربية طويلاً وثيراً في القوافي، إلا أن الأسلوب العربي المتبنى لا يمكن تجاهله.

(٣) التسمية المتعارف عليها لبعض الأنماط الشعرية الإسبانية، وأهمها "أشعار سيدي Poema de mio Cid" وهذه كلمة عربية بلفظ مغربي معروف، وإن كانوا يعنون بذلك بطلاً اسبانياً قاتل العرب. وهذا النمط بالذات يحتوي على الأبيات ذات الشطرين والقافية الواحدة لكل شطر ثانٍ فيها.

(٤) وجود أوزان قريبة من الأوزان العربية. وهنا يختار العروضيون الأوروبيون ويصرّحون بأن هذه الأشعار "ذات بُنى غير واضحة"، فعندما يعتون المقاطع تأتي المجاميع مختلفة، وأخيراً يميلون إلى احتمال هو من نوع "جرّ اللحاف إلى صوبهم"، فيميلون إلى أن هذه الأشعار هي من النوع النبري الذي يتضمن عدداً محدداً من المقاطع الموكدة (أو المذكّرة) وعدداً حراً بينها من المقاطع غير الموكدة (أو المؤنثة).

ولكن على ضالة معلوماتي باللغة الإسبانية، تمكنت، بعد تكرار قراءة بعض الأشعار بهدف فهم بنائها اللفظي، من تحديد أوزان قريبة من العربية، وإن كان يتداخل فيها بين مجموعة أبيات وأخرى وزن البحر المجتث مع مجزوء الرجز .

وكانطباع عام اعتقد أن أوزان الشعر الإسباني استقت من ثلاث مصادر هي:

(١) المصدر الروماني وهو يبنى على عدد المقاطع، وهو مصدر متأخر يعود إلى عام ١٢٤٠ ميلادية، ويسود فيه ذو الثمانية وذو العشرة المقاطع.

٢) المصدر الشعبي المحلي وهو أقدم المصادر وأعرقها على الأرجح ، وأهم أنماطه ما يسمى بالرومانس Romanza . وهذا النمط مستغلق الفهم على الأوربيين أيضاً.

٣) المصدر العربي كما بيّنا آنفاً.

سادساً - العروض الألماني

اللغة الألمانية هي كما سبق القول من فصيلة اللغات الهندو-جرمانية، التي تشمل أيضاً الانكليزية واليونانية والفارسية والهندية، ولذلك فإن أقدم الأوزان الشعرية الألمانية كان بعيداً عما آلت إليه الأوزان ذات الجنور الرومانية، غير أن الجوار الأوربي أدى بالأوزان الألمانية في آخر المطاف إلى مصير مشابه. وقد ساعد على ذلك بعض خصوصيات اللغة الألمانية التي يكثر فيها تجاوز عدد من الحروف الساكنة تماماً بين حرفين صوتيين، بغض النظر عن طول الحرف الصوتي أو قصره.

أ) الأوزان الجرمانية :

وعلى الأرجح كانت هذه الخصوصية هي السبب في أن نشوء الأوزان الألمانية القديمة لم يرتكز على طول الحرف الصوتي أو قصره، مع وجود هذا البون في الحروف الصوتية، بل ارتكز على النبرة. صحيح أن الوزن الكمي والنبري متقاربان من حيث النتيجة، حيث أن النبرة القوية تكون غالباً للحرف الصوتي الطويل والضعيفة للقصير، إلا أن التمييز بين مفهوم الكمّ ومفهوم النبرة وارد وممكن، مما قد يشكل مفترق طريق منذ البداية.

وسواء أكانت تلك الخصوصية في اللغة الألمانية أو مجرد عدم انصراف ذهن قدماء الشعراء الألمان إلى المفهوم الكمي، وراء الشكل الذي كان عليه

أقدم ما هو معروف من الشعر الألماني، فإن الشعر الجرمانى القديم الذي يصطبغ بالطابع الفولكلوري كان مبنياً منذ البداية على المفهوم النبري، وهو مفهوم جاء لدى قدماء الرومان كمرحلة تطورية لاحقة.

وأقدم شعر جرمانى معروف هو ما يسمى Knittelvers ، والمعنى العربى الأقرب إلى هذا الاسم هو "الشعر ذو التجاعيد". وهذا المعنى محق لأن هذا النمط من الشعر وإن كان نبرياً يعتمد على عدد محدد من المقاطع ذات النبرة القوية، إلا أن عدد المقاطع ضعيفة النبرة بينها هو غير محدد، بل يمكن ألا تكون على الإطلاق، مما يشكل تلك "التجاعيد" في بنيانه.

وفي العصور الوسطى سادت روح الاحتقار لهذا النوع من الشعر بعد أن وصلت إلى المجتمع الألماني أنماط الشعر الرومانى. وتشير موسوعة ماير إلى أن الشاعر الكبير غوته هو الذي أحيا هذا النمط من جديد وأعاد له موقعاً بين أنماط الشعر الراقى حيث أدخله في أشعاره التي لا يستطيع أحد المجادلة فيها. ولاشك في أن البحث عن الهوية القومية كان له شأن في ذلك. ويقول بلانك (ص ٣٩) إن القافية دخلت إلى الشعر الألماني لأول مرة في العصور الوسطى وبالتحديد في أوائل القرن التاسع بعد الميلاد عن طريق الشاعر أوتفريد فون وايسنبورغ. وهذا الشاعر هو الذي استحدث نمطاً منتظماً يتألف من أشعار ذات مقاطع رباعية مزدوجة، تتناوب فيها المقاطع الموكدة مع الخفيفة، كما تتناوب القوافي، التي تتداخل فيها القوافي البينية أيضاً.

ففي العصور الوسطى أصبحت أنماط الشعر الرومانى النموذج المحتذى. واستعمل بالأخص ثمانى المقاطع، كما طبق أسلوب "الأنشودة" الإيطالى،

بحيث يتألف كل قسم منها من ثلاث أجزاء، منها اثنان متساويا الطول والثالث أطول. ولكن نمط فون وايسنبورغ كتبت له بين هذه الأنماط الحياة الأطول حيث استمر على مدى قرون. إلا أن حرية إدراج عدد من المقاطع غير المؤكدة بين المقاطع الأربع ذات النبرات القوية عادت لتفرض نفسها، أي أن التجاعيد ذات الأصل الجرمانى القحّ قد عادت من جديد إلى الشعر الألمانى، واستطاع هذا النمط تثبيت أقدامه حتى في القرن العشرين. ولكن الجديد في الأمر أن المرء بات يستطيع أن يركّز التوكيد حيث يشاء، وأصبح هنالك آراء مختلفة في تقطيع أشعار معينة على هذا الوزن أوداك، وتختلف النظرة إلى بعض أشعار غوته ذاته، فمنهم من يجعلها ذات مقطعين مؤكّين، ومنهم من يجعلها ذات أربعة، وما ذاك إلا بسبب العدد الحر من المقاطع غير المؤكدة، وإمكان توكيد ما هو غير مؤكّد منها.

ب) الرجوع إلى أوزان العالم القديم والتحريف فيها:

في مطلع القرن السابع عشر الميلادى برزت أفكار المقارنة بين الشعر الألمانى والأنماط القديمة ذات الأصل الإغريقى والرومى القديم، فاكشف بعضهم تشابهاً مع نمطين إغريقيين هما الفخذ (جَمْبُس) والمشي (تَرْخَايُس). ولكن هذه الأفكار ضعفت أمام آراء أخرى تعتبر الأنماط الفرنسية القدوة والأمثولة. وهكذا فإن الرغبة في تطبيق الأنماط القديمة لم تجد صيغة عملية لها قبل أواسط القرن الثامن عشر، وقد كان ذلك على الأرجح لأسباب دينية حيث ارتبط مفهوم المسيحية بالتراث الحضارى للإمبراطورية الرومانية، فوضع الشاعر كلوبستوك أناشيده المسماة "المسيحيات" على سداسي المقاطع (هكساميتر).

غير أن ما نجم عن تلك الحركة كان في الواقع شيئاً آخر. فبدلاً من المفهوم الكمي الذي كان سائداً في العالم القديم طُبّق المفهوم النبري، وهكذا حلت النبرة القوية وإن قَصُرَت محل المقطع الطويل، والنبرة الخفيفة وإن طالت محل المقطع القصير. وكانت ثمرة هذا التحريف غريبة: فقد أصبح الوزن الرباعي من حيث النتيجة ثلاثياً، والثلاثي ثنائياً (بلانك ص ٤٠)، وحمي وطيس النقاش حول هذه النقطة إلى حد جعل غوته نفسه يناصر الناقدين ويعيد النظر في بعض أشعاره.

إلا أن النصر النسبي كان أخيراً للمعسكر الآخر الذي كان يعتبر أن انسيابية اللغة الألمانية أهم من قياس الألفاظ الألمانية على المسطرة الإغريقية. ولكن النتيجة كانت أيضاً غريبة، إذ كان من شأن هذا التطور أن بقيت أسماء الأوزان الإغريقية ذاتها تستعمل، ولكن بأسلوب ألماني.

وعلى هذا الأساس يجب أن نفهم الأوزان المستعملة، وقد انتقى الألمان أربعة هي التالية:

١) الإيقاع الفخذي (جَمْبُسْ Jambus) وهو المُعْتَمِد على الفخذ المقابل للوتد عندنا (بلى) . ومنه الثنائي والثلاثي والخماسي. ويسمون الخماسي منها بنموذج الشعر الدرامي الكلاسيكي ولذلك لا يجعلونه مقفّاً. ويوزن الخماسي كما يلي:

بلى بلى بلى بلى بلال (للبيتين الأول والثالث)

بلى بلى بلى بلى بلى (للبيت الثاني، والرابع إن وُجد)

ووزنه بمنطقنا:

مفاعِلن مفاعِلن فعولُ

مفاعِلن مفاعِلن فَعْلُ

وتوجد أشعار منه تزيد أيضاً مقطعاً قصيراً على عنصره الأول فيتحول
الوتد الأول (بلى) إلى فاصلة (لَمَلَا)، ويُستساغ عندهم، ويصبح وزنه:

متفاعِلن مفاعِلن فعولُ

مفاعِلن مفاعِلن فَعْلُ

أما في الثلاثي والثنائي، وهما مُقَفَّيان، فيُنْقَصُ فيهما العنصران أو الثلاثة
من بداية الوزن لامن نهايته، أي أن الزيادة (لَ) تبقى مكانها في نهاية البيتين
الأول والثالث.

(٢) إيقاع المشي (تَرْخَائُسُ Trochaeus) أي (لَالْ). ويُستعمل فيه الرباعي،
ووزنه:

لَالْ لَالْ لَالْ لَالْ (للبيتين الأول والثالث)

لَالْ لَالْ لَالْ لَا (للبيتين الثاني والرابع)

وليتهم وزنوه : لابلَى بلى بلالْ (فاعِلن مفاعِلاتُ)

لابلَى بلى بلى (فاعِلن مفاعِلن)

ومن تفرعاته تداخل قواعد الأوزان الجرمانية فيه كما طبقها غوته،
ومنها زيادة عدد أبيات الفقرة، والتبادل في وزن الأبيات ذات العدد الفردي
وذات العدد الزوجي، وإلغاء المقاطع ذات النبرات المنخفضة.

(٣) إيقاع الإصبع (دَكْتَيْلُسُ Daktylus) ويساوي (لَالِمَ) أي ما يوازي
مقلوب الفاصلة عندنا. ويستعمل منه السداسي، والثنائي، والمتناوب
الثنائي/الثلاثي.

أما الثنائي فوزنه كامل في الأبيات ذات العدد الفردي، وناقص مقطعاً أو مقطعين قصيرين في نهاية الأبيات ذات العدد الزوجي أي:

لايَمَ لايَمَ (مُفْتَعِلَاتُكَ)

لايَمَ لالَ (مُفْتَعِلَاتُ)

لايَمَ لايَمَ (مُفْتَعِلَاتُكَ)

لايَمَ لا (مُفْتَعِلَن)

ويشبهه المتناوب الثنائي - الثلاثي. أما السداسي (Hexameter) فيُسمح في العنصر الأول منه بإحلال مقطع قوي النبرة محل مقطعين ضعيفين (ويشبه ذلك زحاف الفاصلة عندنا) كما يُسمح في العنصر الأخير ببتّر مقطع قصير أو استبدال قصيرين بطويل.

٤) إيقاع الركلة (أنْبَاسَتْ Anapaest) ووزنه (لَمَلَا) أي ما يوازي الفاصلة عندنا. ويستعمل غالباً ثنائي العنصر.

ج) الشعر الحديث

وقد انتشر نتيجة عدوى الجوار، فبدأ التصرف بالنبرة ووضعها في غير موقعها اللغوي، واتباع طريقة الشعر المقطعي باعتبار المقاطع متساوية، ثم عدم التقيد بعدد المقاطع، وبدأت الأبيات تطول، وأخيراً فالقافية التي بقيت تصون شيئاً من مفاهيم الشعر في تلك الأنماط، بدأت تغيب رويداً رويداً حتى تلاشت.

سابعاً - العروض الإنكليزي

تتميز اللغة الإنكليزية بأهمية النبرة التي يبدو أنها تفوق أهميتها في لغات أخرى. ولا تقتصر النبرة على مقطع الكلام بل تمتد إلى توكيد كلمة أو أخرى

ضمن الجملة الكلامية، مما يجعل للجملة معنى مختلفاً حسب الكلمة المؤكدة. فهناك مثلاً فارق كبير بين أن تقول: يجب أن تذهب إلى المدرسة، وأن تقول: يجب أن تذهب إلى المدرسة. ففي الحالة الأولى يكون الخيار الأصلي بين أن تذهب أو ألا تذهب، وينصرف مقول القول إلى ضرورة الذهاب، أما في الحالة الثانية فالذهاب مُقرر ولكن الخيار الأصلي هو في الاتجاه إلى أين، وينصرف مقول القول إلى ضرورة الاتجاه إلى المدرسة دون غيرها. وفي اللغات الأخرى مثل هذا التمييز بالطبع ولكن قلّما كان له أثر عروضي، ذلك أن لفظ الجملة الانكليزية عموماً له نغمة أو نغمات معينة لها أهميتها حتى بالنسبة للحياة اليومية، وبالتالي لها أثرها الكبير في الشعر نظاماً وإنشاداً، وتزداد هذه الأهمية في النثر، ونقصد به النثر التعبيري الفني، إلى درجة تجعل منه إلى حدّ ما نثراً قريباً من الشعر.

كذلك الأمر بالنسبة للمقطع تحتل النبرة دوراً مهماً فيه. ولذلك تكاد أهمية طول المقطع أو قصره تتلاشى أمام أهمية النبرة. نقول "تكاد" لوجود استثناءات هامة لهذه المقولة. ففي الوقت الذي يعتبرون فيه أن طول المقطع أو قصره لا يلعب دوراً في الوزن، يعترفون بأن المقطع ذا النبرة القوية يأتي عادة أطول قليلاً من المقطع ذي النبرة الضعيفة. وهذا يعني أنه يلعب بالفعل دوراً ما، يندرج في ما يعتبرونه من الاستثناءات، التي نفضل اعتبارها من ضمن قواعد العروض.

والواقع أن الأوزان الشعرية الإنكليزية، وإن كانت تغلب عليها سمة الوزن النبري، تتضمن خليطاً من السمات يجعلها أغنى من غيرها. ولا شك في أن اختلاط الحضارات والثقافات، وامتزاجها بخصوصيات اللغة، جعل

الشعر الإنكليزي يتقبل الأوزان من شتى المصادر، ولكن بصورة انتقائية كما يبدو. فمن العالم الإغريقي الرومي القديم انتقى الإنكليز العناصر الإيقاعية الرئيسية وهي الفخذي (يَمْبُ iamb وأصلها جَمْبُس) والإصبع (داكتيل Dactyl وأصلها دَكْتِيلُس) والماشي (تَرْ كيه Trochee وأصلها تَرْخَائُس) والركلة (أَنْبِسْتُ Anapest وأصلها أَنْبَسْتُ). ومن القرابة الألمانية - الأنكلوسكسونية (والسكسون هم من الألمان) ورثوا نمطاً قريباً من "الأشعار ذات التجاعيد" لدى الألمان ويسمونها الإنكليز (دو غِرِل Doggerel)، كما توجد أشعار مقفاة يُختلف حول ما إذا كانت نبرية أم حرة، وتوجد أنماط هي مزيج بين الكمي والنبري والعدي معاً، مما يذكرنا بالإيقاعات الموسيقية العربية المعاصرة التي هي كمية ونبرية وعددية في آن واحد.

ويمكن تصنيف الأوزان الإنكليزية من حيث نوعية التكرارات كما يلي:

أ) الأوزان المتناوبة، ويتفرع منها:

١- المتناوبة الملترمة: ومنها:

- ثنائي الجملة وهو متناوب النبرتين القوية والخفيفة أي

(لالا لالا..)، وقد ميّزنا القوية بلون داكن.

- ثلاثي الجملة وهو المتناوب بين نبرة قوية ونبرتين

ضعيفتين، أي (لالالا - لالالا).

- المختلط وتأتي فيه نبرة قوية طويلة فنبرة ضعيفة طويلة،

ثم نبرة قوية طويلة فائنتان قصيرتان.

ويظهر التأثير بالأوزان الإغريقية في الثلاثي وعلى الأخص في

المختلط.

°

٢ - المتناوبة الحرة ومنها:

- حرة المقاطع مقيدة القوافي

- ذات المقاطع القوية محددة العدد (رباعية المقاطع) مع عدد

حر من المقاطع الضعيفة بينها (ذات التجاعيد).

ويظهر فيها أثر الجوار اللاتيني والألماني والتراث أو المزيج منها.

أما من حيث عدد التكرارات فقد ساد في المتناوبة الرباعي في العصور

الوسطى وما تزال له شعبيته، بينما نشأ الخماسي في القرن الخامس عشر،

وعلى الأرجح من خلال التأثير بالشعر الفرنسي والإيطالي. كما استعمل

السداسي وحتى "الاسكندري" ذو الأصل الفرنسي. غير أن ما زادت مقاطعه

على ذلك، كثيراً ما يُشطر إلى شطرين بسبب طوله قبل ورود القافية.

وملاحظة أخيرة، بعد استعراض تلك الصور الخاطفة عن أنماط

العروض لدى الأمم الأخرى، نرى أن من حق العرب أن يفتخروا، فليس

هنالك أوضح من العروض العربي ولا أدق ولا أسلس منه في آن واحد،

على أن مقاربتنا الجديدة له من شأنها كما نأمل أن تزيده بساطة ووضوحاً،

وأن تفتح أمامه آفاقاً أرحب. ففي ذلك منجاة لنا من الأفكار المستوردة بلا

مبرر. ولا أعجب إلا ممن يستورد بضاعة أجنبية يفوقها في الجودة إنتاجه

الوطني.

الباب الثاني
العروض البديل
خطاب للمتعلم والمعلم

مقدمة

كرسنا هذا الباب ككتاب تعليمي يُقْتَرَحُ تَبْنِيهِ من قِبَل الأساتذة والمدرسين وواضعي المناهج، والاعتماد عليه من قِبَل طلبة العلم الذين يودون استقاء علم العروض من مصدر مبسّط، علمي وعملي في آن واحد، ركّز على القليل من القواعد والمصطلحات الضرورية، ووضع أمام القارئ الصورة الشمولية من جهة والتفصيلية إلى الحد المقبول من جهة أخرى، فحدد بالضبط الخطوات اللازمة للمبتدئ وغير المتمكن، وأكثر من التوضيح والشواهد واضعاً إياها في صورتها المقطّعة، واضعاً نصب عينيه تنمية الإحساس بالوزن كإيقاع للشعر. وبهذا فإن من أهم أهدافه تقوية استعدادات من يودون الانضمام إلى قافلة الشعراء. وبسبب هذا الهدف كان لابد أحياناً من بعض التكرار لأفكار متناثرة وردت في الباب الأول، أو الإحالة إلى مواضيع معينة في ذلك الباب عندما يزيد الموضوع على حدود المقبول في التكرار.

الفصل الأول

بنية الشعر العربي

أولاً - قواعد وتعريف مبدئية

في البداية لا بد من معرفة القليل من القواعد والتعاريف:
(١) العروض هو طريقة وزن الإيقاع الشعري. والعروض أيضاً (بالتأنيث) هي آخر جملة إيقاعية من الشطر الأول من بيت الشعر العمودي، وسنعود إلى تعريف الجملة.

(٢) الوزن هو لما يُلفظ لا لما يُكتب. مثال: إن عبارة

" طلبتُ العلمَ بالسَّهر "

تُلفظ: " طلبُ تلْ علْ مَبسُ سَهري "

وعلى هذا الأساس توزن. وهذا ما نسميه الكتابة اللفظية. ويلاحظ في الجملة التي كتبناها كتابةً لفظيةً أننا قسمناها إلى مقاطع ينتهي كلٌّ منها بالسكون. والسكون يمثل وقفة قصيرة في نهاية كل مقطع. ويجب الانتباه هنا إلى أن الشدة تعني أن الحرف المشدد حرفان، أولهما ساكن فيشكل نهاية مقطع والثاني متحرك ويشكل بداية المقطع الذي يليه. كذلك يعتبر الحرف المتحرك الأخير مشبعا بحرف المد المناسب له ويعتبر حرف المد هنا حرفاً ساكناً فهو نهاية مقطع. وسنعود إلى تفسير مفهوم المقطع في الشعر العربي، إذ لا بد قبل ذلك من شرح فلسفة الحرف العربي الفريدة من نوعها.

ثانياً - الحرف العربي:

يصنّف الحرف العربي إلى متحرك وساكن. وهذا في حدود علمنا ما تتفرد به اللغة العربية. ففي العربية لا تعتبر الحركة حرفاً بينما في اللغات الأوربية يعتبر ما يماثل الحركة عندنا حرفاً صوتياً قصيراً، وهكذا فالحروف الصوتية تكتب سواء كانت قصيرة أو طويلة بينما تلفظ إما قصيرة وإما طويلة ولكنها حين تُكتب على شكل واحد لا يُدرك القارئ طول الحرف أو قصره إلا بالمران. وهذا ما أدى في الشعر الأوربي عبر مراحل من التطور إلى وزن الشعر بعدد المقاطع التي تتركز في الغالب على حرف صوتي طويل أو قصير، حيث يمتطون القصير في الشعر حتى يطول، مما قد يجعل ما يقابل عندنا حرفاً متحركاً مقطوعاً كاملاً عندهم. أما العرب فقد بقي عندهم ما يعادل القصير محافظاً على وجوده بسبب اعتباره حركة للحرف وليس حرفاً. ولهذا نجد المستشرقين يسمون الحرف المتحرك في العربية "مقطعاً مفتوحاً"، وهذا ما أوقعهم في فهم مشوش للغتنا. ولم يكتب العرب هذه الحركة إلا عند الاضطرار إلى التشكيل خشية الالتباس. فإن كتبوها كانت شارة لاحرفاً.

ويتفرع عن ذلك قاعدتان هامتان هما: عدم التقاء الساكنين (إلا في حالات استثنائية)، وعدم الوقوف في الكلام على متحرك.

ثالثاً - المقاطع العروضية العربية :

وهكذا فإن مقطع الشعر العربي هو عدد من الحروف المتحركة مع حرف ساكن ينتهي إليه الحرف أو الحروف المتحركة. والمقاطع ثلاثة هي:

أ) السبب: ويتألف من متحرك واحد وساكن، وهو على وزن (لا)،

وقد ورد منه في المثال أعلاه: تُل، عل.

ب) الود : ويتألف من متحركين وساكن، وهو على وزن (بلى)،

وقد ورد في المثال منه: طَلَب، مَبَس.

ج) الفاصلة: وتتألف من ثلاث متحركات وساكن، هي على وزن (لِم لا)

وللتوضيح نكتبها (لِملا)

وقد ورد في المثال منها: سَهَرِي

وقد سُميت بهذا لأن بيت الشعر كالخيمة البدوية لا بدّ له من أسباب (حبال)،

وأوتاد تضرب في الأرض وتحزم الحبال عليها، وفواصل قيل إنها حبال

تربط أمام الخيمة أو وراءها لتثبيتها أمام الريح.

ومن ضمّ عدد من المقاطع إلى بعضها تتكون الجُملة العروضية، ومن ضم

عدد من الجُمَل إلى بعضها تتكون البحور. ولنا عودة إلى ذلك.

رابعاً - زحافات المقاطع:

وهو نقص يصيب المقطع دون أن يؤثر في الإيقاع الشعري، ويسمى باسم

المقطع المصاب به :

أ) زحاف السبب: ويؤدي إلى بتر ساكنه، فتتحول (لا) إلى (لَ) فهي

السبب المبتور.

ب) زحاف الود: ويؤدي إلى بتر متحركه الأول فتتحول (بلى)

إلى (لى) وتساوي (لا)، أي أن الود يتحول بالزحاف إلى سبب. غير

أن هذا الزحاف نادر لا يرد إلا في جملة القافية من البيت.

ج) زحاف الفاصلة: ويؤدي إلى تسكين متحركه الثاني فتتحول
(إملا) إلى (إملا) وهي تساوي (لا)، أي أن الفاصلة تتحول بالزحاف
إلى سببين.

وبهذا نلغي جميع أسماء الزحافات التي تضمنها علم العروض.
ومن المفيد أن نؤكد هنا على النقاط الهامة التالية:

- ١- يُستقل الزحاف في سببين متتاليين، فيحسن تجنبه.
 - ٢- يستقل كذلك أكثر من زحاف واحد في الجملة العروضية الواحدة.
 - ٣- ان الزحاف هو باتجاه النزول لا الصعود أي تسكين متحرك في
الفاصلة، أو إلغاء ساكن في السبب، أو إلغاء متحرك في الوند (وهذا لا يكون
إلا في جملة القافية). وبهذا نجد أن الصعوبة الوحيدة في العروض هي زحاف
السبب حيث يصعب على المبتدئ اكتشاف مكانه.
- أما الزيادات فيُسمح بها في جمل القوافي فقط وهي أشكال جمالية لها.
وسوف نعود إليها في المكان المناسب.

خامساً - الجملة العروضية وتركيبها من المقاطع:

تتكون الجملة من المقاطع، سواء أكانت هذه المقاطع تامة أم مصابة
بالزحاف الخاص بها. وتتألف الجملة إما من مقطع واحد (في الشعر التقليدي
الفاصلة، أو الوند بعد حذف سبب من الجملة التي تشمله، كما قد تتألف الجملة
من وند أو سبب في أشعار مستحدثة الأوزان)، وإما من مقطعين، أو ثلاثة،
أو على الأكثر أربعة، بترتيب يحدث إيقاعاً تستلطفه الأذن.

ويطلق العروض التقليدي على الجملة اسم "التفعيلة" وهي كلمة مشتقة من
فعل (فعل) توزن بها الأشعار. ولكن العروض التقليدي يجعلها الأصل

والمنطلق ويهمل تركيبها من أسباب وأوتاد وفواصل وهي ما يجب اعتباره الأصل والمنطلق. أما التفعيلة فيجب النظر إليها كعامل مساعد فحسب، يسهل القراءة السريعة للأوزان وتركيبات البحور.

ومن المفيد تصنيف الجمل إلى نوعين:

الأول ويشمل الجمل الأصلية (مع إمكان وجود الزحافات فيها) وترد في الشطر الأول وأغلب الشطر الثاني، وتكفي معرفتها للاهتداء إلى البحر.

والثاني ويشمل جمل القافية التي كثيراً ما ترد بأشكال مختلفة عن الشكل الأصلي زيادةً أو نقصاناً، وبذلك فإنها تستحق البحث فيها منفردة.

ولذلك فإننا سنركز في البداية على الشطر الأول من البيت لتمييز البحر، مؤجلين البحث في جمل القافية إلى ما بعد تحديد البحور.

ومع أن احتمالات تركيب إيقاعات مختلفة من المقاطع كبير، إلا أن الشعر العربي التقليدي قد عرف منها إحدى عشرة جملة مع زحافات يبينها الجدول التالي:

الجُمْلُ الأصلية وزحافاتُها الرئيسية في الشعر التقليدي

الجملة التامة	الجملة مع الزحاف	تساوي
١- لِمَلَا (فَعِلَن)	لِمَلَا	لَا لَا (فَعِلَن)
٢- لَا بَلَى (فَاعِلَن)	لَ بَلَى	لِمَلَا (فَعِلَن)
٣- بَلَى لَا (فَعُولَن)	بَلَى لَ	- (فَعُولُ)
٤- لَا بَلَى لَا (فَاعِلَاتَن)	لَ بَلَى لَا	لِمَلَا لَا (فَعِلَاتَن)
٥- بَلَى بَلَى (مَفَاعِلَن)	-	-
٦- لَا لَا بَلَى (مُسْتَفْعِلَن)	لَ لَا بَلَى	بَلَى بَلَى (مَفَاعِلَن)
	لَا لَ بَلَى	لَا لِمَلَا (مَفْتَعِلَن)
٧- بَلَى لَا لَا (مَفَاعِلِينَ)	بَلَى لَ لَا	بَلَى بَلَى (مَفَاعِلَن)
	بَلَى لَا لَ	- (مَفَاعِيلُ)
٨- لِمَلَا بَلَى (مَتَفَاعِلَن)	لِمَلَا بَلَى	لَا لَا بَلَى (مُسْتَفْعِلَن)
٩- بَلَى لِمَلَا (مَفَاعِلَاتَن)	بَلَى لِمَلَا	بَلَى لَا لَا (مَفَاعِلِينَ)
١٠- بَلَى بَلَى لَا (مَفَاعِلَاتَن)	-	-
١١- لَا لَا بَلَى لَا (مُسْتَفْعِلَاتَن)	لَ لَا بَلَى لَا	بَلَى بَلَى لَا (مَفَاعِلَاتَن)
	لَا لَ بَلَى لَا	لَا لِمَلَا لَا (مَفْتَعِلَاتَن)

وقد أوردنا هذه الجمل بدون الأشكال التي يمكن أن تكون عليها عندما تكون في موقع القافية أو الزحافات المقبولة في القافية. وسنوضح ذلك في المكان المناسب وعلى الأخص في دليل البحور الذي يجده القارئ في الفصل الثاني من هذا الباب، والذي أعِدَّ بتصنيف يساعد على الاستدلال على البحر، بالإضافة إلى الشواهد التي صُنِّفَتْ في موقع آخر بشكل يساعد على تنمية الحس الموسيقي لدى المبتدئ.

سادساً : البحور

من الجمل العروضية المبينة في الجدول السابق تتكون بحور الشعر. ويتألف البيت في الشعر العمودي عادة من شطرين، بينما يتألف في الشعر الحديث من سطر غير مشطور (نقول "سطر" ولا "شطر" لأن الشطر معناه النصف). ويتألف البحر من جملة واحدة، أو جملتين، أو ثلاث جمل، أو على الأكثر أربع جمل. والمعروف أن البحر الذي يتألف من أربع جمل أو ثلاث جمل لكل شطر، يمكن حذف جملة عروضية منه في كل شطر وعندها يسمى مجزوءاً، وفي هذه الحال لا يكون الحذف من عروض البيت لأنها تختلف قليلاً في بعض الأحيان فيحسن ابقاؤها عروضاً في المجزوء، ويكون الحذف من بداية البيت.

أما إذا كان يتألف من أربع جمل لكل شطر وحذفت منه جملتان فيسمى مشطوراً، وكذلك إذا كان يتألف من ثلاث جمل لكل شطر وجعل الشطر الواحد مستقلاً كما هو الأمر في بحر الرجز. أما ما اعتمد على جملة واحدة لكل شطر فقد سُمِّيَ منهوكاً.

وفي ما يلي سوف نستعرض البحور، ونتعمّد فيها لغرض التوضيح غرض النظر مبدئياً عن أشكال جمل القوافي التي سنعود إليها في ما بعد.

ألف) بحور الجملة الواحدة

وهي تتألف من تكرار جملة واحدة. ولذلك مال إليها الشعراء مؤخراً لسلاستها فكثر استعمالها في الشعر الحديث.

ويستعمل الشعر الحديث الجملة الواحدة مكررةً تكراراً غير محدد العدد. بينما يُحدد في الشعر العمودي عدد تكراراتها مع ضرورة تناظر هذا العدد في كل شطر من البيت. فالخلاف اذن بين الشعر العمودي التقليدي والشعر الحديث هو في أن الشعر الحديث ألغى التناظر الهندسي بين شطري البيت بل ألغى وجود شطرين أصلاً وجعل التكرار على مستوى الجملة الإيقاعية بدلاً من أن يكون من بيت الى آخر، ولما استخدم أكثر من جملة واحدة مكررة على طول القصيدة. هذا بالإضافة الى أنه ألغى قيد وحدة القافية وقيد تناظرها عند تعددها.

١) في الشعر الحديث

ومع أن كل جملة وردت في الجدول السابق يمكن استعمالها بالتكرار كبحر، إلا أن الشعر الحديث لم يستعملها كلها، وإنما استعمل منها الجمل التالية:

(١) جملة (لَمَلَا) أي (فَعِلَن) وهي جملة بحر الخبب وبديلتها (لَا لَا)

(٢) جملة (لَابَلَى) أي (فاعِلن) وهي جملة البحر المتدارك وبديلتها (لَ بَلَى) التي تساوي (لَمَلَا) أي (فَعِلَن).

(٣) جملة (بَلَى لَا) أي (فعولن) وهي جملة البحر المتقارب وبديلتها (بَلَى لَ) أي (فعول).

(٤) جملة (لابلى لا) أي (فاعلاتن) وهي جملة بحر الرمل وبديلتها (لَ بلى لا) أي (فعلاتن) .

(٥) جملة (لالابلى) أي (مستعلن) وبديلتها (لَ لابلى) و (لالَ بلى) وهي جملة بحر الرجز .

(٦) جملة (لملابلى) أي (متفاعلتن) وهي جملة البحر الكامل وبديلتها (لملابلى) التي تساوي (لالابلى) أي (مستعلن) .

(٧) جملة (بلى لملا) أي (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر، وبديلتها (بلى لملا) التي تساوي (بلى لالا) أي مفاعيلن .

ولم يستعمل الشعر الحديث ما تبقى من الجمل كجمل أصلية، وهكذا فقد استعمل سبع جمل فقط من إحدى عشرة. إلا أن هذا لا يمنع من استعمال ما تبقى من الجمل الصحيحة أو تركيب جمل سليمة أخرى.

٢ - في الشعر العمودي

من تكرار الجملة الإيقاعية الواحدة بعدد محدد وبشكل متناظر في شطري البيت تتألف عدة بحور تقليدية منها الخبب و المتدارك و المتقارب و الرجز والكامل والرمل و الهزج ومجزوء الوافر أي حوالي نصف بحور الشعر العربي المعروفة التي حصرها علم العروض، وهي أسلس البحور وأرشقها. وفي ما يلي نرسم صورة عامة لهذه البحور وأوزانها بصورتها التقليدية:

(١) الخبب:

لَمَلَا لَمَلَا لَمَلَا لَمَلَا لَمَلَا لَمَلَا

أي: (فَعِنن)...

أوبالزحاف: لالا... أي (فَعَلن)

(٢) المتدارك:

لابلى-لابلى-لابلى-لابلى لابلى-لابلى-لابلى-لابلى

أي: (فاعلن)..

أوبالزحاف: (لَ بلى) = (لِمَلا) أي (فَعِلن)

(٣) المتقارب:

بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا

أو بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا-بلى-لا

أي: (فعولن)...

أوبالزحاف: (بلىل).... أي (فعول). وعندما ترد (بلى) في نهاية الشطر

فلازحاف لها.

(٤) الرجز:

لالابلى-لالابلى-لالابلى لالابلى-لالابلى-لالابلى

أي: (مستفعلن)...

أوبزحاف السبب الأول: (لَ لابلى)أي (مفاعلن)

أوبزحاف السبب الثاني: (لالَ بلى).... أي (مفتعلن)

ويستقل الزحاف المزدوج (لَ لَ بلى).

(٥) الكامل:

لِمَلابلى-لِمَلابلى-لِمَلابلى لِمَلابلى-لِمَلابلى-لِمَلابلى

أي: (متفاعلن)...

أوبالزحاف (لِمَلابلى) = (لالابلى) أي مستفعلن

(٦) الرمل:

لا بلى لا - لا بلى لا - لا بلى لا لا بلى لا - لا بلى لا - لا بلى لا
أو: لا بلى لا - لا بلى لا - لا بلى لا لا بلى لا - لا بلى لا - لا بلى لا
أي: (فاعلاتن)...

أوبالزحاف: (لَ بلى لا) أي (فَعِلَاتن). وعنما ترد (لا بلى) في عروض البيت تصبح بالزحاف (لَ بلى).

(٧) الهزج:

بلى لا لا - بلى لا لا بلى لا لا - بلى لا لا
أي: (مفاعيلن) ..

أو بالزحاف: (بلى لا لَ) .. أي (مفاعيلُ) ويستقل زحاف السبب في وسط الجملة (بلى لَ لا) أي (مفاعِلن).

(٨) مجزوء الوافر:

بلى لِمَلا - بلى لِمَلا بلى لِمَلا - بلى لِمَلا
أي: (مفاعِلتن)...

أو بالزحاف: (بلى لِمَلا) = (بلى لا لا) أي (مفاعيلن)

باء - البحور ثنائية الجمل

وتقوم على ضم جملتي إيقاع مختلفتين وتكرارهما على التوالي، وبحورها المعروفة هي:

(١) المجتث:

لا لا بلى - لا بلى لا لا لا بلى - لا بلى لا

أي: (مستفعلن فاعلاتن) ..

أو بالزحاف: (لَ لا بلى - لَ بلى لا) أو (مفاعِلن فَعِلاتِن). حيث لا يُقبل زحاف السبب الثاني في أية من الجملتين.

(٢) مجزوء الخفيف:

لا بلى لا - لا لا بلى لا بلى لا - لا لا بلى

أي: (فاعِلاتِن مستفعلن)..

أو بالزحاف: (لَ لا بلى لا - لَ لا بلى) أي (فَعِلاتِن مفاعِلن) والزحاف في الجملة الثانية مفضل هنا.

(٣) مقطوع الوافر:

بلى لِمَلا - بلى لا بلى لِمَلا بلى لا

أي: (مفاعِلتِن فعولن)..

أو بالزحاف (بلى لِمَلا - بلى لا) أي مفاعِلن فعولن

(٤) المضارع:

بلى لا - بلى بلى لا بلى لا - بلى بلى لا

أي (فعولن مفاعِلاتِن)..

وليس له زحاف لأن زحاف الجملة الأولى يحوِّله إلى مقطوع الوافر، وقد تتحول (بلى بلى لا) إلى (بلى بلى لَ) ولكنه زحاف سمج.

(٥) المقتضب:

لا بلى - بلى لِمَلا لا بلى - بلى لِمَلا

أي: (فاعِلن مفاعِلتِن)..

ويستقل فيه أي زحاف

(٦) البحر المخلع:

ونثبت وزنه كما يلي:

لا لا بلى لا - بلى بلى لا لا لا بلى لا - بلى بلى لا

أي: (مستفعلاتن مفاعلاتن) ..

وبالزحاف تصبح جملته الأولى (لَ لا بلى لا) أي (مفاعلاتن) أو (لا لا بلى لا) أي (مفتعلاتن).

ويلاحظ هنا أن الجمل قد وردت كلها في بحور الجملة الواحدة ما عدا جملتين جديدتين: الأولى هي (بلى بلى لا) أي (مفاعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المضارع، والثانية هي جملة (لا لا بلى لا) أي مستفعلاتن وهي الجملة المميزة للبحر المنسرح كما سنرى، وبذلك يصل معنا عدد الجمل إلى عشر

جيم - البحور ثلاثية الجمل :

تتألف هذه المجموعة من البحور من ثلاث جمل ولكن يمكن ارجاع أغلبها إلى جملتين لأن إحداها تكرر إما على التوالي وإما على التناوب، بينما تأتي الثانية مفردة، وذلك في كل شطر.

(١) السريع:

لا لا بلى - لا لا بلى - لا بلى لا لا بلى - لا لا بلى - لا بلى

أي: (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ..

وزحافات الجملة الأولى والثانية كما في الرجز، وفي الثالثة كما في المتدارك.

(٢) الوافر:

بلى لملا - بلى لملا - بلى لا بلى لملا - بلى لملا - بلى لا

أي: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)..

وقد سبق ذكر زحاف الجملتين الأولى والثانية مكررتها، وهي جملة مجزوء الوافر أما الثالثة فلا زحاف لها.

(٣) الخفيف:

لابلى لا - لالابلى - لابلى لا لابلى لا - لالابلى - لابلى لا

أي: (فاعلاتن مستفعلتن فاعلاتن)..

وزحاف الجملة الأولى والثالثة مكررتها كما في الرمل فهي جملته، أما الثانية فيقبل فيها زحاف السبب الأول فقط أي كما في شبيهتها في المجتث والبسيط وليس كما في الرجز أو السريع.

(٤) المديد:

لابلى لا - لابلى - لابلى لا لابلى لا - لابلى - لابلى لا

أي: (فاعلاتن فاعلتن فاعلاتن)..

وزحاف الجملة الأولى والثالثة كما في الرمل، وفي الثانية كما في المتقارب.

(٥) البحر المنسرح:

لالابلى لا - لالابلى - لابلى لا لالابلى لا - لالابلى - لابلى لا

أي: (مستفعلاتن مستفعلتن فعولن)..

وزحاف الجملة الأولى كما في المخلع أي يُقبل فيها زحاف السبب الأول أو الثاني ويُستقل الاثنان معاً، وفي الثانية يُقبل زحاف السبب الأول فقط كما في مثيلتها في البسيط والمجتث، وليس كما في الرجز أو السريع، وفي الثالثة كما في الخبب.

ونلاحظ هنا أنه لم ترد في هذه الفئة من البحور جملة جديدة ، وإنما الجديد هو في تتابع الجمل.

دال - البحور رباعية الجمل:

(١) البحر البسيط :

لابلـى - لابلـى - لابلـى - لابلـى - لابلـى - لابلـى - لابلـى - لابلـى

أي: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن) ..

أما الزحاف ففي الجملة الأولى والثالثة كما في مثيلتها في المجتث والخفيف وليس كما في الرجز والسريع، والثانية كما في المتدارك. وليس للرابعة زحاف إلا في جملة القافية.

ويجب أن ينتبه هنا إلى أن (لِمْلا) هي أصلية وليست تكراراً بالتناوب لـ (لابلـى)، ولذلك فالبحر تدخله جملتا المتدارك والخبب.

(٢) البحر الطويل:

بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا - بلىـلا

أي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ..

وزحاف الجملة الأولى والثالثة كما في المتقارب، والثانية يستقل فيها زحاف السبب في الوسط. وبورود (مفاعلن) تصبح الجمل إحدى عشرة جملة.

سابعاً - الوضع الخاص لجمل القافية :

جملة القافية هي الجملة العروضية الأخيرة من البيت (ويسمى العروض التقليدي "ضرب" البيت ولازوم لهذا).

ومع أن القافية تنطوي على بعض التعقيدات إلا أن أمرها لن يعيق إذا عرف المرء البحر من الشطر الأول.

وفي هذا الصدد يجب البحث في وزن جملة القافية، وفي بنية القافية
عموماً:

أ) فمن حيث وزن جمل القافية نواجه ثلاث حالات:

١ - حالة بقاء الوزن على حاله كما في جملة عروض البيت، ولا
إشكال فيها.

٢ - حالات الحذف ويكون ذلك بحذف سبب (لا)، أو حذف وتد(بلى)
من أصل الجملة. ويجب الالتزام بهذا الحذف على مدى القصيدة.

وهناك أيضاً حالة حذف حرف متحرك واحد من الوجد وهي حالة زحاف
الوجد كما رأينا ولا يرد إلا في جملة القافية، ولا يلتزم به لأن الزحاف استثناء
من الأصل. وقد يصيب الزحاف الوجد حسب موقعه إما في آخر الجملة حيث
تتحول (لالابلى) إلى (لالالى) في بحر الرجز أو تتحول (لملابلى) إلى (لملالى)
في البحر الكامل، وإما في وسط الجملة حيث تتحول (لابلى لا) إلى (لالى لا)
في البحر الخفيف أو المديد، وقد سموا ذلك التشعيب.

٣) حالات الإضافة ويكون ذلك بإضافة سبب (لا) فيسمى ذلك الترفيل
أو إضافة حرف ساكن وراء حرف مد، كأن تتحول (لا) إلى (لال) أو (بلى)
إلى (بلال) أو (لملا) إلى ((لملال)) ويسمى ذلك التذييل.

وقد تضمن الجزء (ج) من دليل البحور هذه الحالات.

وما هذه إلا أشكال جمالية سرعان ما يدرك القارئ أنها في منتهى البساطة
عندما يواجهها في الشعر أو يمارسها.

ب) أما من حيث بنية القافية عموماً فلا بد من معرفة حد أدنى من
المصطلحات وهي:

(١) الروي. وهو الحرف الأكثر أهمية، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القافية وتسمى القصيدة به فيقال مثلاً إن القصيدة رائية أي أن رويها هو الراء، فلا بد من أن يتكرر بنفس حركته أو سكونه في القافية. ويخطئ بعضهم فيظنون أن القافية هي الراء، ولكن يصح القول إن القافية رائية أي رائية الروي.

وقد يأتي الروي في نهاية البيت تملأ، وعندها يكون إما ساكناً وإما متحركاً.

فإذا كان متحركاً وجب إشباعه بحرف مد من جنس حركته لأن الوقوف في آخر البيت يجب أن يكون على السكون، كقولك (كتابُ) فإنها تُقرأ (كتابو)، ولذلك فإنه من حيث الوزن يشكّل ما يعادل سبباً كاملاً، أي أنه يكون إما سبباً (لا) وإما بقية وتد أو بقية فاصلة تساوي السبب.

وهنا يجب الانتباه إلى أن حرف المد المتولد من الإشباع قد يناظره حرف مد أصلي في كلمة أخرى كقولك (كتابُ ، أصابوا)، فالباء في "كتابُ" تُشبع بواو كما سبق القول، أم واو الجماعة في "أصابوا"، بما فيها الألف الفارقة التي لا تلفظ أصلاً، فلا تعتبر حرف روي وإنما يبقى الروي حرف الباء.

أما إذا كان الروي في نهاية البيت ساكناً فعندها قد يسبقه حرف متحرك يحسن التقيد بحركته ولكن ذلك ليس محتملاً كقولك (كتَبُ، كذِبُ) أو قد يسبقه حرف مد يسمى الردف. فإذا كان هذا الحرف ألفاً وجب الالتزام به كقولك (أمان، رهان) أما إذا كان واواً أو ياءً فيمكن التبادل بينهما كقولك (أمين، منون) أو (صريح، صبوخ).

وأما إذا لم يأت الروي في نهاية البيت تماماً وإنما لحقته إضافات هي من الوزن لكنها ليست من أصل الكلمة مثل الضمير (ها)، فلا تعتبر هذه الإضافة حرف روي وإن كان يجب الالتزام بها لأنها جزء من القافية وقد سموها الخروج. فإذا قلت (آمالها) فعندها يبقى الروي هو اللام، ولكن يعتبر الضمير (ها) إضافة خروج يجب الالتزام بها في كل القوافي.

وقد اعتبرت العرب جميع الحروف صالحة لتكون رويًا حتى الألف والواو أو الياء أو الهاء إذا كانت من أصل الكلمة وليست من الزيادات، كقولك (هْدَى، لظَى) أو (يعلو، يسمو) أو (نسي، شهى) أو (يسف، أبله). وهذا قليل في شعر العرب إلا روي الألف فهو كثير ومنه قول عمر بن أبي ربيعة:

ولقد دخلت الحيّ يُخشى أهله بعد الهدوء وبعدهما سقط الندى

فوجدت فيه حرّة قد زينت بالحلي تحسبه بها جمر الغضا

(٢) القافية وهي مجموعة أحرف تقع بين الساكنين الأخيرين من البيت.

والقافية جزء من جملة القافية إلا في حالة واحدة تصبح فيها القافية أكبر من جملة القافية، وهي حالة حذف تبقى بعده الجملة مقتصرة على وتد، فعندها يقع السكون الثاني أي قبل الأخير في نهاية الجملة العروضية التي تسبق ذلك الوتد.

وآخر ساكن إما أن يكون الروي الساكن، أو حرف المد المتولد من الإشباع أو نهاية الخروج أي الزيادات التي ليست من أصل الكلمة وتلي حرف الروي.

وقد يكون الساكنان متلاصقين عندما يكون الروي الساكن مسبوقاً بحرف مد، فعندها تقتصر القافية على هذين الساكنين.

وقد يكون بين الساكنين حرف واحد فتكون نهاية القافية سبباً، أو حرفان فتكون نهاية القافية وتداً، أو ثلاثة أحرف فتكون نهاية القافية فاصلة، ويلتزم بهذه البنية، كما يلتزم بحركة آخر حرف قبل الساكن الأخير وهو إما حرف الروي ذاته أو من زيادات الخروج. أم ما تبقى من حروف فيجب الالتزام بتحريكها دون الالتزام بحركاتها بالذات.

ولكن عندما يكون بين الساكنين حرفان أو أكثر يجب الانتباه إلى وضع الساكن قبل الأخير. فهذا الساكن يمكن أن يكون حرف ألف وعندها تسمى ألف التأسيس ولا بد من الالتزام بها. أما إذا لم يكن حرف ألف فعندها يكون الحرف حراً ولا ضرورة للالتزام به ولو كان واواً أو ياء. ولكن يجدر الانتباه إلى أن هذا الساكن إذا كان حرفاً غير الألف فلا يصح أن يحل حرف الألف مكانه.

(٣) أما محاذير القافية فهي مخالفة قواعدها بما يشكل عيباً تتكرره الأذن. غير أن هناك عيوباً خاصة وقع فيها الشعراء منها:

- الخلط بين الواو أو الياء عندما تكونان حرف مد وبينهما عندما لا تكونان حرف مد. ومن ذلك قول شوقي:

بلغ السها بشموسه وبدوره	لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل عالي القدر من أعلامه	تتهلل الفصحى إذا سمّيته
حامي الحقيقة لا القديم يؤوده	حفظاً ولا طلب الجديد يفوته

فالياء في سمّيته ليست بحرف مدّ. وقد اعتبر العروضيون الخطأ في الحركة التي تسبق الياء فسموه سناد الحذو أي تبديل حركة ما قبل الرفع

بينما الخطأ هو في الياء ذاتها التي ليست بردف، ومثلها إذا قلت (مَوْ تُه) فالخطأ في الواو التي لا يصح أن تسمى ردفًا. ونسمي هذه الحالة علة الردف. - تكرار كلمة القافية ذاتها قبل مرور فاصل بسبعة أبيات على الأقل ويسمى الإيطاء.

- اختلاف حركة الروي بين كسر وضم من بيت إلى آخر ويسمى الإقواء. - إبدال حركة الروي من الفتح إلى غيره ويسمى الإصراف. وقد تضمن الفصل الخامس من هذا الباب (ضرورات الشعر) أمثلة من هذه العيوب وغيرها.

الفصل الثاني

البحث عن البحر

القسم الأول:

الكتابة اللفظية ووزن المقطع:

يُدرَّب العروضيون طلبَةَ العلم عادةً على ثلاثة أمور أولها الكتابة العروضية أي الكتابة حسب اللفظ، وذلك لأن وزن الشعر يكون حسب مايلفظ لا كما يكتب، ولذا نفضّل أن نسميها الكتابة اللفظية، والأمر الثاني وضع الحركة والسكون بما يقابل كل حرف ملفوظ ومسجل في الكتابة العروضية، أما الأمر الثالث فهو البحث بعد ذلك عن الجملة (التفعيلة) المناسبة. وهنا عادة ينتهي الدرس ويترك الطالب وشأنه بعد بعض التمارين حيث يضيع المتدرب بين "التفعيلات" وتشوشه الزحافات وأسمائها الكثيرة الى درجة منفرة بشكل لا يستحقه هذا الفن الجميل، وما ذلك إلا لأن العلم لم يكتمل في هذا الموضوع، الأمر الذي سنحاوله هنا.

وليت العروضيين يتمكنون من تلقين بحور الشعر بواسطة النقر على دُفٍّ أو طبل، والتكرار حتى الملل، فَبِه تَرَسَخ الإيقاعات حتى تصبح عفوية تُدرك بالسليقة. وذلك لا يتم إلا بالتدرُّج من السهل إلى الأكثر تعقيداً.

ومع أن الكتابة اللفظية، طريقة سقيمة يكرهها المبتدئون فيكرهون العروض من خلالها، إلا أننا سنتطرق إليها بطريقة فيها تجديد مفيد، وبهدف

تتقيحها وضبطها في ضوء مقاربتنا الجديدة، كأحدى الطرق الممكنة التي سرعان ما نستغني عنها، لأننا نود قبل كل شيء تنمية الإحساس بالإيقاع الموسيقي. ونود هنا أن نعرض طريقة أدق مما عُرف حتى الآن للبحث عن البحر عن طريق الكتابة اللفظية. وتتعلق هذه الطريقة من الاعتماد على العنصر الإيقاعي الأول من الجملة الأولى، أي من المقطع لا من الجملة كما يفعل العروض التقليدي، ثم اكتشاف الجملة الإيقاعية من خلال تسلسل المقاطع، ومن ثم اكتشاف البحر. وقد وضعنا من أجل هذا الغرض دليلاً يجده القارئ في نهاية القسم الثاني من هذا الفصل.

ننطلق في الكتابة اللفظية، من مبدأ الوقوف على السكون بحيث يُكتب المقطع الواحد مستقلاً عما يسبقه أو يليه ويكون الحرف الساكن نهاية المقطع، ويعتبر حرف المدّ أو حرف العلة حرفاً ساكناً. ونفعل ذلك مبدئياً دون أي اعتبار لوجود زحاف أو عدمه.

ويجب الانتباه بدقة في الكتابة اللفظية (المقطّعة) إلى النطق لا الكتابة: ومثال ذلك أن التنوين يكتب نوناً، والألف غير المكتوبة في "لكن" أو "الرحمن" أو "طه" تكتب، والألف في "مائة" لا تكتب، والحرف المشدد يكتب حرفين أولهما ساكن ويشكل نهاية المقطع والثاني متحرك يشكل بداية المقطع الذي يليه، والحرف المتحرك في نهاية البيت يُشبع بحرف المدّ المناسب لحركته، وهاء الضمير تُشبع غالباً بواو أو ياء حسب محلها من الإعراب، وميم الجمع إذا قصد الشاعر تحريكها تُشبع بواو أو ياء، أما كلمة "أنا" فعلى الغالب تأتي مخطوفة ولذلك لا تكتب الألف في نهايتها عند الكتابة اللفظية.

بعد أن ننتهي من الكتابة اللفظية للبيت مقسماً إلى المقاطع كما تُلفظ، نضع تحت كل مقطع وزنه، وسنجد أن وزن المقطع ، حتى ولو كانت الجمل الإيقاعية في البيت مصابة بزحافات، لن يكون إلا واحداً من ثلاث: لا، بلى، لِمَلا (مع استثناءات نادرة في القافية تضمنها الدليل المشار إليه) وهي السبب والوتد والفاصلة. ولن يكون هناك حاجة لوضع إشارات الحركة والسكون كما اعتاد المدرسون أن يفعلوا، لأن الأمر سيكون سهلاً على أساس المقاطع.

نتأمل السطرين اللذين كتبناهما تحت البيت (سطر الكتابة اللفظية والسطر الذي تحته الذي يتضمن أوزان المقاطع كما كتبناها أي: لا، بلى، لِمَلا حسب الحال) ونراجع دليل البحور، وهو الذي سيرشدنا اعتباراً من المقطع الأول إلى الجملة الصحيحة ثم إلى الجملتين فالبحر.

وفي غالب الأحيان سنرى أن تسلسل المقاطع كما كتبناه لن ينطبق على البحور، والسبب بالطبع يكمن في وجود الزحافات. وعندما نكتشف الزحافات وفق الطريقة التي سنشرحها سنرى أن رموز المقاطع سوف تتغير.

إن المشكلة هي في اكتشاف موقع الزحاف، ولاسيماً في الجملة العروضية الأولى وإلا صَعُب اكتشاف البحر. حيث أن (لَ) أي السبب المبتور لا يأتي إلا بديلاً للمقطع (لا) أي السبب ولذلك قد تكون (بلى) هي (لَ لا) وأصلها (لالا) أي سببان بُتر أولهما. كما قد تكون (لِمَلا) هي (لَ بلى) وأصلها (لابلى) أي سبب ووتد . كذلك قد تكون (لالا) أي السببان المتتابعان هما في الواقع (لِمَلا) وأصلها (لِمَلا) أي فاصلة.

القسم الثاني

من المقطع الأول إلى الجملة الأولى فالبحر

لذا ننتقل من المقطع الأول كما كتبناه وهنا تواجهنا الحالات التالية:

(١) إذا كان المقطع كما كتبناه هو (لا): فهو إما أصلي وإما غير أصلي، فإذا كن غير أصلي يكون جزءاً من (لِمَلا) الأصلية أصابها زحاف الفاصلة فأصبحت (لا لا).

(٢) - وإذا كان المقطع هو (بلى): فهو إما أصلي وإما هو سببان أصاب أولهما الزحاف فأصبح المقطع (لَ لا)

(٣) وإذا كان المقطع (لِمَلا): فهو إما فاصلة أصلية وإما أصلها سبب ووتد وأصاب السبب زحاف فأصبح المقطع (لَ بلى).

وعلى هذا الأساس لابد لنا من الاستدلال بالنسبة لكل مقطع من المقطع الذي يناظره (أي يحل محله في نفس الموقع في أبيات وأشطر أخرى) والمقطع الذي يليه، وهنا تواجهنا الاحتمالات التالية:

أولاً: حالة كون المقطع الأول سبباً أي (لا)، وهنا لابد من أن نعرف ما إذا كانت (لا) أصلية أم أن أصلها (لِمَلا) تحولت بزحاف الفاصلة إلى (لا لا). لذا لابد من النظر إلى نظائرها وإلى المقطع الذي يليها:

(١) فإذا كان المقطع الذي يليها وتد أي (بلى) فهي أصلية.

(٢) وإذا كان المقطع الذي يليها فاصلة أي (لِمَلا) فهي أصلية أيضاً، لأن (لِمَلا) هذه كما كتبناها هنا هي غير أصلية ولابد أن تكون (لَ بلى).

(٣) وإذا وجدنا بين نظائرها وتداً أي (بلى) فهي أصلية أيضاً لأن (بلى) المناظرة لابد أن تكون (لَ لا).

(٤) وإذا ورد في أيٍّ من نظائرها فاصلة أي (لِمَلا) فنحن أمام احتمالين:
أ - فإما أن تكون (لِمَلا) هذه أصلية في موقعها وعندها تكون (لا) التي نحن بصدددها غير أصلية وهنا لابد من أن تليها (لا) أخرى.

ب - وإما أن تكون (لِمَلا) في الموقع المناظر غير أصلية أي أنها (لَ بلى) وفي هذه الحال تكون (لا) التي نحن بصدددها أصلية ولا بد من أن يليها مقطع (بلى).

المرحلة التالية:

هنا نرجع إلى دليل البحور، فإذا كانت (لا) أصلية تدلنا شجرة (لا) في القسم (أ) على الجملة الأولى المحتملة ومنها إلى الثانية فالبحر المحتمل. وإن كانت غير أصلية دلّتنا شجرة (لِمَلا) على ذلك.

لكي نضيّق نطاق البحث ننظر إلى المقطع الثاني وهو بدوره إما أن يكون (لا) أو (بلى) أو (لملا).

(١) فإذا كانت (لا) الأولى أصلية وكان المقطع الثاني (لا) أيضاً انحصرت الجملة الأولى إما في (لا لا بلى) وهي جملة البحر البسيط أو المجتث أو السريع أو الرجز، وإما في (لا لا بلى لا) وهي جملة البحر المنسرح أو البحر المخلّع. وإذا كان المقطع الثاني (بلى) انحصرت الجملة الأولى في (لا بلى) وهي جملة البحر المتدارك، أو في (لا بلى لا) وهي جملة بحر الرمل والبحر الخفيف والمديد. وإذا كان المقطع الثاني (لِمَلا) فهذه لا ترد في الأصل بعد (لا) فلا بد

أن تكون (لَ بلى) فتكون الجملة كلها (لَا لَ بلى) وأصلها (لَا لَ بلى) وهي جملة بحر الرجز أو البحر السريع، أو (لَا لَ بلى لا) وأصلها (لَا لَ بلى لا) وهي جملة البحر المنسرح والمخلع.

(٢) أما إذا كانت (لا) في المقطع الأول غير أصلية فإننا نعرف أن أصلها (لِمَ لا) تحولت إلى (لا لا)، ويؤكد ذلك وجود (لا) ثانية وراءها. نرجع إلى دليل البحور، القسم (أ) حيث تدلنا شجرة (لِمَ لا) على أن الجملة إما أن تكون (لِمَ لا) وهي جملة بحر الخبيب، وإما أن تكون (لِمَ لا بلى) وهي جملة البحر الكامل.

ثانياً - حالة كون المقطع الأول كما كتبناه وتبدأ أي (بلى): فهذه قد تكون أصلية أو تكون (لَ لا). ننظر إلى نظائرها في بدايات الأبيات أو الأشرطة الأخرى من القصيدة فإذا اكتشفنا في أيٍّ منها سبباً أي (لا) عرفنا أنها غير أصلية أي أنها (لَ لا). ننظر إلى دليل البحور، فإذا كانت أصلية دللتنا شجرة (بلى) على ثلاث احتمالات للجملة هي إما (بلى لا) وهي جملة البحر المتقارب والبحر الطويل، وإما (بلى لا لا) وهي جملة بحر الهزج أو البحر الكامل وقد شابهها زحاف الفاصلة، وإما (بلى لِمَ لا) وهي جملة البحر الوافر، وإن كانت غير أصلية دللتنا شجرة (لا) في الموقع الذي تليها فيه (لا) ثانية، وسنرى أن الجملة الأولى ستكون (لَ لا بلى) وأصلها (لَا لَ بلى) أو (لَ لا بلى لا).

ثالثاً - حالة كون المقطع الأول كما كتبناه فاصلة أي (لِمَ لا): فهي إما أصلية وإما أن تكون سبباً يليه وتد وأصاب السبب زحاف أي أن أصلها (لَ بلى). ننظر إلى ما يليها فإذا وجدنا وراءها (بلى) أو لِمَ لا فهي أصلية، كما ننظر إلى نظائرها في بدايات عددٍ من الأبيات أو الأشرطة الأخرى من

القصيدة فإذا اكتشفنا في أيّ منها " سبباً " على وزن (لا) عرفنا أنها غير أصلية. فإذا كانت أصلية دلّتنا شجرة (لِمَلا) في دليل البحور على احتمالين هما (لِمَلا لِمَلا) وهما جملتان من بحر الخبب، أو (لِمَلا بلى) وهي جملة البحر الكامل، أما إذا كانت غير أصلية فتدلنا شجرة (لا) التي تليها (بلى) على أن الجملة الأولى إما أن تكون (لَ بلى) أو (لَ بلى لا).

وننصح الباحث بالرجوع إلى دليل البحور مرةً تلو الأخرى كلما صادفته مشكلة، فكثيراً ما يصادف جمللاً لا وجود لها في دليل البحور وذلك في أوزان غير تقليدية، فعليه البحث عن البدائل بمتابعة الطريقة التي أوضحناها.

ولابد من التأكيد هنا مرة أخرى على أن هذه الطريقة، مع كونها مضمونة النتائج ومحبوكة كما نعتقد، هي للمبتدئ فقط، ولا بدّ بعد مرحلة معينة من الاعتماد على تنمية السليقة بحفظ إيقاعات البحر والتدرب عليها بالنقر بالأصابع والترنم بها حتى ترسخ. ولا يطول الوقت بالمبتدئ حتى يستطيع بالسليقة أن يكتشف البحر. ومن أجل ذلك نأخذ بيتاً بحره معروف سابقاً، ونقطّعه بالترنم حتى يرسخ هو وبحره. ونتابع ذلك بالنسبة لأبيات بحور أخرى. ويهدف القسم الثالث من هذا الفصل الخاص بالشواهد وتنمية الحس الموسيقي إلى هذا الغرض، حيث أوردنا الأشعار مقطّعة حسب أوزانها.

وابتغاءً للاختصار من جهة ولتسهيل اكتشاف البحر بالنسبة للمبتدئ من جهة أخرى وضعنا دليل البحور على أساس البحور المعروفة وليس على أساس الاحتمالات الممكنة لبحور أخرى أو جمل جديدة، وذلك بأسلوب الفهرسة انطلاقاً من اعتبار المقطع الأول (لا، بلى، لِمَلا) شجرةً يتفرع منها فروع، ويعني فرع الشجرة الجملة الأولى. ويتفرع الفرع إلى

أغصان، حيث يعني الغصن جملتين إيقاعيتين متتاليتين، وهما اللتان تدلان على مجموع الشطر الأول من البيت ونعتبره هنا فنناً متفرعاً من الغصن، فأتبعناه باسم البحر. وهذا يعني أننا لم نصنف الدليل على أساس البدء من الأبسط وزناً فالأكثر صعوبة، وإن كنا حاولنا اتباع هذا المبدأ ضمن فروع الشجرة وأغصانها وأفنانها، وذلك لأن الهدف هو إعداد مرجع للبحث يخدم عدة أغراض منها مساعدة المبتدئ على اكتشاف البحر. وليس من الصعب، عندما نصنف البحور عند استعراضها بمجملها بالتدرج من السهل إلى الأصعب، الرجوع إليها انطلاقاً من اسم البحر.

ويتضمن القسم (أ) من الدليل الجمل الإيقاعية في كل بحر مفصلة إلى عناصرها، من أسباب وأوتاد وفواصل دون زحاف. أما في القسم (ب) فقد استبدلت جميع المقاطع التي تقبل الزحاف بزحافات المحتملة. وقد حاولنا تغطية جميع الاحتمالات المقبولة، ولذلك سيري الناظر إلى هذا القسم أكثر من شكل لبعض البحور، وإن كنا غرضنا النظر عن إيراد جميع الاحتمالات بالنسبة لبعض البحور التي تبدأ بسببين أي (لالابلى) أو (لالابلى لا) لأن بدائل السبب الأول والثاني أصبحت معروفة. وقد اعتبرنا الزحافات المزروجة أي المركبة غير مقبولة فلم نوردتها وإن كان من السهل استنتاجها، إذا صادفها المرء، من الدليل نفسه بعد قليل من المران. هذا ولم يرد ذكر للمضارع أو المقتضب في القسم (ب) من الدليل حيث يستقل أي زحاف لهذين البحرين حسب وزننا لهما.

وأما جمل القوافي فنذكر زحافاتهما مع ما قد يرد عليها من أشكال

جمالية في القسم (ج) من الدليل.

ويتبين من هذا الدليل أن هنالك ثمانية عشر بحراً مشهوراً غير مجزواتها ومقطوعاتها، منها خمسة عشر اكتشفها الخليل بن أحمد وأخطأ في ثلاثة منها على الأقل هي المنسرح والمضارع والمقتضب، وواحد اكتشفه الأخفش ولكنه اكتشف بحرین اعتبرهما بحراً واحداً وهما المتدارك والخبب ففصلناهما، وآخر فصلناه عن البسيط وهو المخلع.

دليل البحور (أ)

من المقطع إلى الجملة فالبحر (الشطّر الأول) بالترخافات

[illegible]

(تابع - دليل البحور - أ)

شجرة	فرع	غصن	فنن	البحر
لا	<< (لا لا بلى لا)	<< (لا لا بلى لا - لا لا بلى)		
		<< (لا لا بلى لا - لا لا بلى - لِمَ لا)		المنسرح
		<< (لا لا بلى لا - بلى بلى لا)		المخلع
	<< (بلى لا)	<< (بلى لا - بلى لا)		
		<< (بلى لا - بلى لا - بلى لا - بلى لا)		المتقارب
		أو (= = = بلى)		=
		<< (بلى لا - بلى لا لا)		
		<< (بلى لا - بلى لا لا - بلى لا - بلى بلى)		الطويل
		<< (بلى لا - بلى بلى لا)		المضارع
	<< (بلى لا لا)	<< (بلى لا لا - بلى لا لا)		الهزج
	<< (بلى لِمَ لا)	<< (بلى لِمَ لا - بلى لِمَ لا)		
		<< (بلى لِمَ لا - بلى لِمَ لا - بلى لا)		الوافر
	<< (لِمَ لا)	<< (لِمَ لا - لِمَ لا - لِمَ لا - لِمَ لا)		الخبب
	<< (لِمَ لا بلى)	<< (لِمَ لا بلى - لِمَ لا بلى)		
		<< (لِمَ لا بلى - لِمَ لا بلى - لِمَ لا بلى)		الكامل

دليل البحور(ب)

من المقطع إلى الجملة فالبحر(الشطر الأول) بكل الزحافات

شجرة فرع غصن فنن البحر

(لا)<<(لَ بلى)<<(لَ بلى- لَ بلى)

<<(لَ بلى- لَ بلى- لَ بلى- لَ بلى) المتدارك

<<(لَ بلى لا)<<(لَ بلى لا- لَ بلى لا)

. <<(لَ بلى لا- لَ بلى لا- لَ بلى لا) الرمل

<<(لَ بلى لا- لَ بلى)

<<(لَ بلى لا- لَ بلى- لَ بلى لا) المديد

<<(لَ بلى لا- لَ لابلى)

<<(لَ بلى لا- لَ لابلى- لَ بلى لا) الخفيف

<< (لَ لابلى)<<(لَ لابلى- لَ بلى لا)<<<< المجتث

<<(لَ لابلى- لَ بلى)

<< (لَ لابلى- لَ بلى- لَ لابلى- لَمَلا) البسيط

<<(لَ لابلى- لَ لابلى)

<<(لَ لابلى- لَ لابلى- لَ بلى) السريع (١)

<<(لَ لابلى- لَ لابلى- لَ لابلى) الرجز (١)

<<(لَ لَ بلى)<<(لَ لَ بلى- لَ لَ بلى)

<<(لَ لَ بلى- لَ لَ بلى- لَ بلى) السريع (٢)

<<(لَ لَ بلى- لَ لَ بلى- لَ لَ بلى) الرجز (٢)

(تابع - دليل البحور - ب)

شجرة فرع	غصن	فنن	البحر
<<(لَ لا بلى لا)>>	<(لَ لا بلى لا- لَ لا بلى)>		
	<<(لَ لا بلى لا- لَ لا بلى- لِمَلا)>	المنسرح (١)	
	<<(لَ لا بلى لا- بلى بلى لا)>>>>	المخلع (١)	
	<<(لَ لا بلى لا)>>(لَ لا بلى لا- لَ لا بلى)		
	<<(لَ لا بلى لا- لَ لا بلى- لِمَلا)>	المنسرح (٢)	
	<<(لَ لا بلى لا- بلى بلى لا)>>>>	المخلع (٢)	
	(بلى)>>(بلى)>>(بلى- بلى)		
	<<(بلى- بلى- بلى- بلى)>	المتقارب	
	<<(بلى- بلى لا لا)>		
	<<(بلى- بلى لا لا- بلى- بلى)>	الطويل	
	<<(بلى لا لا)>>(بلى لا لا- بلى لا لا)>>>>	الهزج	
	<<(بلى لِمَلا)>>(بلى لا لا- بلى لا لا)>		
	<<(بلى لا لا- بلى لا لا- بلى لا)>	الوافر	
	(لِمَلا)>>(لا لا)>>(لا لا- لا لا)>>(لا لا- لا لا- لا لا- لا لا)>	الخبب	
	<<(لا لا بلى)>>(لا لا بلى- لا لا بلى)		
	<<(لا لا بلى- لا لا بلى- لا لا بلى)>	الكامل	

ملاحظة: لآزحاف للمضارع أو المقتضب حسب وزننا لهذين البحرين

إلا في جمل القافية (يُرجع إلى دليل البحور - ج)

دليل البحور (ج)

الأشكال الممكنة لجمل القافية مع الزحاف أو بدونه

شجرة بحر	الجملة الأصلية	الأشكال الأخرى الممكنة
(لا) المتدارك	لابلى	لَ بلى، لابلا، لالان
المقتضب	بلى لِمَلا	بلى لالا، بلى لِمَلا، بلى لالان
الرمل	لابلى لا	لَ بلى لا، لابلى، لَ بلى، لابلا، لَ بلا
المديد	لابلى لا	لَ بلى لا، لالا
الخفيف	لابلى لا	لَ بلى لا، لالا، لابلى لان
المجثث	لابلى لا	لَ بلى لا، لالا
البسيط	لِمَلا	لالا
السريع	لابلى	لَ بلى، لالا، لابلا
الرجز	لالابلى	لَ لابلى، لان بلى، لالا
المنسرح	لِمَلا	لالا، لِمَلا
المخلّع	بلى بلى لا	بلى بلا
(بلى) المتقارب	بلى لا	بلا، بلى
الطويل	بلى بلى	بلى لالا، (...ل) - بلى لا
المضارع	بلى بلى لا	بلى بلا
الهزج	بلى لالا	بلى لا
الوافر	بلى لا	بلا

(تابع - دليل البحور - ج)

الأشكال الممكنة للقافية

شجرة بحر	الجملة الأصلية	الأشكال الأخرى الممكنة
لِمَلا الخبب	لِمَلا	لالا، لال، لا، لِمَلا
الكامل	لِمَلابلى	لالابلى، لِمَلالا، لالالا
		لِمَلابلى لا، لالابلى لا

القسم الثالث

أمثلة صعبة على الوزن

(١) قال ابن الرومي يهجو الأخفش:

قلت لمن قال لي عَرَضْتُ على الأخفش ماقلته فما حَمَدَهُ:

قَصَرْتُ بالشعر حين تَعَرَّضَهُ على مبین العمى إذا انتَقَدَهُ

الكتابة اللفظية:

قُلْ تَلِمَنْ قَالِي عَرَضُ تَعَلَّنْ أَخْ فَشِمَا قُلْ تَهْوِ فَمَا حَمَدَهُ

أوزان المقاطع:

لا لِمَلَا لا بلى بلى لِمَلَا لا بلى بلى لِمَلَا

الحل :

لَا لَ بلى - لَا لَ لا بلى - لِمَلَا لَا لَ بلى لا - لَ لا بلى - لِمَلَا

البحر: المنسرح

المناقشة:

(١) إن (لا) أصلية هنا حيث أنها تليها (لِمَلَا) حسبما قطعناها

(٢) إن (لِمَلَا) لابد وأن تكون (لَ بلى) حيث لا ترد (لِمَلَا) بعد (لا)

(٣) من مراجعة دليل البحور ، القسم (أ) يتبين أن الجملة الأولى إما أن

تكون (لَا لَ بلى) أو (لَا لَ بلى لا)

(٤) نجرب الأولى ونتابع فنجد في دليل البحور أن (لَا لَ بلى) لا تتبعها (لا بلى)

فنعلم أن الجملة هي (لَا لَ بلى لا)، وهذه تقودنا إلى بحرین هما المخلع

والمنسرح.

٥) في المخلّع تأتي بعد الجملة الأولى (بلى بلى لا) ونحن لدينا (بلى بلى لملا) فنحن أمام البحر المنسرح

٦) نصلح تقطيعنا بالاستئناس بدليل البحور فنحول (لملا) الأولى لدينا إلى (ل) بلى) كما نحول (بلى) الأولى لدينا إلى (ل لا)، ونضبط الشطر الثاني على الأول والباقي صحيح. وهكذا نصل إلى الحل.

٢) قال السموعل:

تعيّرنا أنا قليلٌ عِدُّنا فقلتُ لها إن الكرام قليل
الكتابة اللفظية :

تُعيّ يرُّنا أنْ نا قَلِي لنْ عدي دنا فقلْ تُلها إنْ نلْ كِرا مَقَلِي لو
التقطيع:

بلى لِمَلا لا لا بلى لا بلى بلى بلى لِمَلا لا لا بلى بلى لِمَلا لا
الحل :

بلىل - بلىلالا - بلىلا - بلىل - بلىلا بلىل - بلىلالا - بلىلا - بلى بلى
البحر : الطويل
المناقشة:

١) إن بلى هي أصلية حيث لا يوجد في القصيدة بيت أو شطر بيت يبدأ بمقطع على وزن (لا)، وحتى لو لم تكن القصيدة أو عددٌ كافٍ من الأبيات بحوزتنا فإن دليل البحور يدلنا على أن (ل لا) التي أصلها (لالا) لا يمكن أن يتبعها في الشعر التقليدي مقطع (لملا).

(٢) ننظر إلى المقطع الثاني (لِمَلا) فنميل إلى أن نعتبر الجملة الأولى (بلى لِمَلا) وقد نحسبها جملة البحر الوافر، ولكن سرعان ما نتأكد من الخطأ لأن جملة الوافر يجب أن تتلوها مثيلتها، ونحن لانجد ذلك في الجملة التالية لها.

(٣) نشطب (لِمَلا) ونضع بدلاً عنها (لَ بلى)، ونستنتج أن (لَ) هي جزء من الجملة الأولى وليس الثانية. ويقودنا دليل البحور إلى أحد البحرين المتقارب والطويل، حيث نستبعد المضارع لأنه لايقبل الزحافات.

(٣) ننتقل الى الجملة الثانية فنجد أنها يمكن أن تكون (بلى لا) كما يمكن ان تكون (بلى لا لا) أي أننا مانزال بين احتمالي المتقارب والطويل.

(٣) ولايحسم الأمر إلا الجملة الثالثة التي لانتسجم مع المتقارب الذي يتطلب تكراراً للجملة بينما يختلف الأمر هنا، وهكذا نستقر على أن البيت من البحر الطويل.

(٤) نصلح تقطيعنا ونصل إلى الحل (ويُنْتَبَه هنا إلى جملة القافية حيث يُرجع إلى القسم (ج) من دليل البحور.

(٣) قال المعري:

خَفَّ الوَطءُ ما أَظنُّ أديمَ الأرضِ إلا من هذه الأجسادِ
الكتابة اللفظية:

خَفَّ فَلَ وَطُّ أَمَّا أَظنُّ نَاديَ مَلْ أَرَضِيْلُ لا مِنْ ها ذِهْلُ أَجْ سا دي
التقطيع:

لا بلى لا بلى لِمَلا لا لا بلى لا لا بلى لا لا لا
الحل:

لا بلى لا - لَ لا بلى - لَ بلى لا لا بلى لا - لا لا بلى - لا لا لا

البحر: الخفيف

المناقشة:

- (١) إن (لا) هنا أصلية حيث تتبعها (بلى).
- (٢) إن (بلى) أصلية أيضاً ، فلو كانت (لَ لا) لتكررت (لا) ثلاث مرات وهذا غير وارد في دليل البحور إلا في القافية أي ليس في مطلع البيت.
- (٣) وهذا يقودنا إلى أن الجملة قد تكون (لابلى) أو (لابلى لا).
- (٤) ينصرف ذهننا إلى البحر المتدارك . ننقل إلى الجملة الثانية فنراها منسجمة مع ذلك الظن لأنها على وزن (لا بلى) أيضاً ونكاد نستوثق من أن البحر هو المتدارك.
- (٥) ننقل إلى الجملة الثالثة فتأتي على وزن (بلى لِمَلا) أو (بلى لَ بلى) وهنا نتأكد أننا ضللنا الطريق.
- (٦) نعود إلى الجملة الأولى لنكتشف أنها (لابلى لا)، وعندها نواجه احتمالات الرمل والخفيف والمديد.
- (٧) ننقل إلى الجملة الثانية بعدها فنجد أنها ستكون إما (بلى بلى) أو (لَ لا بلى) فنحذف احتمالي الرمل والمديد ونبقى أمام البحر الخفيف...
- (٨) نعود إلى احتمالي التقطيع فنصحهما لنضع الحل بدلالة البحر. ونثبت الوزن الدقيق. ونوضح مكان التثنية في البيت وهو ضمن كلمة (الأرض) فنوضح الحرف الذي ينتهي معه الشطر الأول وهو (الـ) التعريف، والحرف الذي يبدأ معه الشطر الثاني وهو الهمزة بعد اللام.

الفصل الثالث

الشواهد وتنمية الحس الموسيقي

ما تقدم عرضه كان لا بد منه للمناقشة العلمية وتعليم المبادئ بطريقة دقيقة تذكرنا بالرياضيات. إلا أن المرء سرعان ما يستغني عن كل هذا في تذوق الشعر أو ممارسته.. إن الأساس هو إدراك الإيقاع بالغريزة، وتنمية هذا الإدراك لا تأتي إلا عن طريق التمرين، ليس بأسلوب الكتابة اللفظية والتقطيع، وإنما بالترنم بالشعر على إيقاعاته، وربما كان من المفيد النقر بالأصابع مع الترنم، وقد يكون ذلك مع لحن خفيف يواكبه...

وفي هذا القسم العملي نأتي بالشواهد والأمثلة التي تغطي احتياجات الفصل الأول بشكل نأمل فيه أن نجعل القارئ يستغني عن الفصل الثاني السابق. وقد تعمدنا إضافة بعض القواعد الخاصة بالبحور بهدف تقسيطها على المبتدئ ومن خلال الانتقال من الكليات إلى الجزئيات، كما لا يخلو الأمر من بعض التكرار بهدف الترسخ.

وقد اخترنا الشواهد في ضوء معايير أهمها: جمال الشعر ومدى شهرته وانتشاره، وتنوع القوافي في البحر الواحد، وأشكال مجزئات البحر، وشمول الشواهد للشعر الحديث الموزون والمقفى. ويحسن البدء أيضاً هنا بالإيقاع السهل فالأصعب..

١ - شواهد بحر الخبيب

ويسميه بعضهم ركض الخليل وهو معنى الخبيب، وجملته العروضية (إملاً) أي (فعلن)، وهي الفاصلة ذاتها، أربع مرات في كل شطر، ولذا يصلح

للشعر الحديث. وهذه الجملة تصبح (لِمَلا) أي (فِعْلَن) وتساوي (لَلا)، ذلك أن زحاف الفاصلة يحولها إلى سببين. أو اذا شئت ترنم بالجملة (تَتَتَم) وبديلتها بالزحاف (تَم تَم)، وكلتاها - رغم الزحاف - متساويتان في المدة الزمنية. ومن الأشعار المشهورة في هذا البحر قول الحصري:

ياليلُ: الصبُّ متى غذه؟ أقيامُ الساعةِ موعده؟

رقدَ السُّمارُ فأرقَّه ألمٌ للبينِ يُردِّده

ولنحاول أن نحدد إيقاعه موسيقياً:

ياليلُ... الصَّبُّ... متى... غذه... أقيَا... السَّاعَةُ... مَوْ... عِده

لَلا لَلا لِمَلا لِمَلا لَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

رقدَ السَّـ... سُمَّا... رُ... فأرَّ... رَقَّه... الم... للبين... نِ... يُردِّ... يده

لِمَلا لَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

وعلى غرارها قول شوقي وغناه عبد الوهاب:

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورَحَمَ عُوْدُه

حيرانُ القلبِ معذَّبُه مقروحُ الجفنِ مسهَّده

مضنا... كَ جفا... هُ مَر... قَدُه وبَكا... هُ ورَحَ... حَمَ عُو... وْدُه

لَلا لِمَلا لَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

حيرا... نُ القلْب... بٍ مُعذَّب... نَبُه مقروحُ الجفْن... نِ مسهَّ... هْدُه

ويُنْتَبَه في البيت الأول إلى أن الهاء في "جفاه" مشبعة، وفي "بكاه" غير

مشبعة.

وعلى هذا البحر قيل الموشح المعروف "ياصاح الصبر"، وهنا سنكتفي

بالتقطيع، أما تحديد الأوزان فلا بد وأنه أصبح سهلاً:

يا صا.. ح الصب.. رُ وهى.. مني وشقي.. قُ الرو.. ح نأى.. عني
قولوا... لعنوا... لي مذ... لا ما مت أند..ت بغيب.. ظك آ.. لا ما
بجهنم.. نم تل... قى الآ... ثاما وأنا.. وحببي.. بي في... عَننِ
ولعل القارىء قد رسخت لديه فكرة تساوي الزمن في ((لَمَلًا) و(لَمَلًا) التي
تساوي (لالا) بعد ان أصابها زحاف الفاصلة. ومن هنا نرى أن الزحاف هو
أمر مقبول دائماً اذا كان يضمن سلامة الإيقاع...

ومن مجزوء الخبيب أغنية فيروز:

أهوا.. كَ بلى..... أمل وعيو.. نَكَ تَب.. سم لي
وورو.. نَك تغ.. ريني بشهي.. يات ال.. قُبَلِ
أهوا.. كَ ولي... قلبُ بغرا.. مِك يـ.. تَهَبُ
تُنْدِ... هِ فيق... تَرِبُ تُقصي... هِ فيغ... تَرِبُ
في الظل...مة يـ... تَهَبُ ويهد... هِدَه الت... تعبُ
فينو.. بُ ويند... سكبُ كالتم... ع من ال... مقلِ

أهوا... كَ بلى... أمل

وقال سعيد عقل في قصيدة "لو أنت":

لو أند...ت بأغ...نيتي... كلمُ وأنا..... وأمو...ت أنا - نغمُ
لحمل...نك لا... أدري... أتغأ وت با...بل أم... رقص ال...هرمُ
لو أند...ت بحو...ضي ور...دته وأنا..... وأمر...ر أنا - نسَمُ
لنقل...ت إلى الد...دنيا... أرجأ ما آ...هة خص...رك ما الس...سقمُ
ما صب...خ عت...م وصب...خ هت...م ورا...ء قمي...ص تت...ثلِمُ
لو أند...ت بكأ...سي خم...رتها وأنا ... وأرا...ق أنا - جمَمُ

لَتَخِذْ...تُكْ لِي... فلكاً...وَتُبْعْ.....ثرني... وأبع.....ثرها النّ...نُجْمُ
هل آ..ن لمن...منها اش...تعلتْ فِكْرٌ ... أن يُش...علها ال... قَلَمُ
ولسعيد عقل أيضاً قصيدة " أحبيتك " من بحر الخبيب:
أحبيب...تُكْ لَمْ... يَذِرُ ال...وردُ والعق...دة والش...شعرُ ال...جعدُ
والزبد...النا...زلُ قل...تُ الشّم...س تتآ...لتُ وان...سكبَ النّ...ندُ
شِعْري.. ونجو...مُ سما..وجما.....لُكْ وي...حي ! الكو...نُ لَهُ..حدُ
ما الشّع...رُ وحس...نُكْ لَمْ...أشرب...هُ ؟ الشّع...رُ العز...لُة وال...بردُ
ويكو...نُ الكو...نُ إذا...نيسا نُ الخص...رِ هوى..وأنا الزّ...زندُ
غير أن الرشاقة الزائدة لهذا البحر توقع الشعراء في بعض المطبّات:

فقصيدة "قارئة الفنجان" لنزار قباني التي غناها عبد الحليم حافظ:

جلست والخوف بعينيها تتأمل فنجاني المقلوبُ
قالت يا ولدي لاتحزن فالحب عليك هو المكتوب

تتطوي على هنة عروضية، ولأقول كسراً لأن الرشاقة الغالبة في هذا
البحر لا تتأثر، وفي ما يلي التفسير:

فالشعر يوزن كما يلي:

جلست..والخو..فُ بعـ..نيها تتأمـ..ملُ فـ..جاني ال..مقلوبُ
لِمَلا لالا لِمَلا لالا لِمَلا لِمَلا لالا لالا

وليس في البيت الأول مشكلة، وإن كان يحسن التتويه بأن جملة القافية قد
لحقها التذييل حيث التزم فيها بإضافة ساكن إلى حرف المدّ، وهذا أحد
الأشكال الجمالية لها .

ولكن الهنة موجودة في البيت الثاني ويوزن :

قالت..ياولـ...دي لا..تحزن فالحبـ..بـُ عليـ..كـ هو الـ..مكتوبُ

لا لا لَمْ لا لا لا لا لا لا

وتتجلى المشكلة في حركة الحرف الأخير من الجملة الثانية في البيت.
وهذا يأتي أصلاً من زحاف الفاصلة الذي يوحي بأن الجمل تتركب من تبادل
بين (لِمَ) و(لا). والواقع أن الأذن لا تتأثر هنا تأثراً واضحاً، حيث قد ينصرف
ذهن السامع باللاوعي إلى أن الوزن قد يكون (لالالا) (لِمَ لالا)، وهذا
ممكّن ولكن البحر لا يبقى بحر الخشب وإنما يصبح شيئاً جديداً، مهما كان
قريباً منه. ولهذا نجد أنه حتى الشاعر نفسه وهو مرهف الحس لم يشعر بهذا.
ولربما كان من الأفضل إجراء التبادل في الموقع بين عبارتي (ياولدي)
و(لاتحزن) بحيث يكون البيت:

قالت.. لاتح..زن يا...ولدي فالحبّ...بُ عليه...ك هو ال...مكتوبُ

لا لا لا لا لا لا لا لا

وعندها يستقيم الوزن تماماً. ولكن هل لنا أن نتدخل في وحي الشاعر؟
إن هذه الحالة ليست نادرة لدى الشعراء المحدثين في هذا البحر. وأذكر ما
علموني أيام نعومة أظفاري من أغاني الأطفال:

وهو من مشطور الخبب ويوزن:

أختي الـ..كبرى ما أخذ..سنّها

לל לל לל לל

قد غَمَّ...رَتَّتِي بِمَحَبِّ...بَيْتِهَا

لَا يَمُ لَالَا لِمَلَا لِمَلَا

ومن الواضح أن الفتحة على الميم في (غَمَرَتْ) ليست نقية عروضياً، على الأقل في ما تعارف عليه العروضيون، ولكنها مقبولة موسيقياً، حيث يمكن في الموسيقى وضع سبب ثَقِيل (لِمَ) محل سبب خفيف (لا) لأنها يأخذان نفس الفترة الزمنية في الموسيقى .

ومنذ فترة قرأت في صحيفة يومية قصيدة من الشعر الحديث لشاعر شاب يقول فيها:

والحجَّ...لُ الرا...قص في ال...حقلِ

باسَتي... دوبي

وهذه صورة جميلة لمشية الحجل التي شبهها الشاعر بالرقصة الإسبانية المشهورة. ولكن الجيم المتحركة في "الحَجَل" تمثل هنة عروضية. إنك لن تستطيع إنكار موسيقية هذه الهنة، ولكن إذا استطعت تجنبها فافعل، وإن لم تتجنبها فكن عارفاً بها.

٢ - شواهد البحر المتدارك

ووزنه (لا بلى) أي (فاعِلن) أربع مرات في كل شطر ولذا يصلح للشعر الحديث. وسمها إذا شئت (تَمْ تَتَمْ) وترنم بها. غير أنه يُقبل فيها (لَ بلى) أي (فَعِلن) التي تساوي (لِمَلا). لهذا يجب أن نلاحظ ضرورة عدم الخلط بين الخبب والمتدارك بسبب كون الخبب يعادل عملياً زحاف المتدارك، إلا أن للخبب زحافه الخاص به أيضاً، ولايجوز حشره في قصيدة من البحر المتدارك.

والنشيد الوطني اللبناني هو من البحر المتدارك مشطوراً. وهو يكاد يكون
مقطّعاً كله:

كلُّنا.....للوطن	للعلی...للعلم
(لابلی) (لابلی)	(لابلی) (لابلی)
ملء عین الزمن	سيفنا...والقلم
شرقنا...قلبُه	أبدأ.....لبنان
صانه...رُبُه	(لالی)
	لمدی الذ..أزمان

ويلاحظ في جملتي القافية " لبنان " و"أزمان" أمران دخلا على الوتد وهما
زحاف الوتد والتذييل ، وهذا قد لا يُدرك بسهولة إلا أنه من أشكال جملة
القافية.

ومثل هذا التذييل يأتي في ما قال ابراهيم طوقان من مشطور المتدارك:

أنشدي...ياصبأ	وارقصي...ياغصون
(لابلی) (لابلی)	(لابلی) (لابلی)
واسقني...ياندى	بين لحد...ظ العيون
قربى...من فمي	فحدي...ثي شجون

وهو موشح معروف.

ومثل هذا التذييل ما قال جمال الدين الصوفي وفيه جناسات مبتكرة:

ثغره .. في بريق	إذ جلا.. هُ بريق
كلّ حرّ...رقيق	للمأ... هُ الرقيق
خذة والشقيق	ذا له...ذا شقيق

ومثل ذلك ورد أيضا في ما قيل في مجزوء المتدارك :

هذه.. دارهم... أقفرت؟ أم زبو..رّ محتّ...ها الدهورُ

وتُستعمل جملة البحر المتدارك (لابلى) وبديلتها (لَ بلى) التي تساوي (لَمَلا) في الشعر الحديث، ومن ذلك ما قالته نازك الملائكة في قصيدة من ديوان شجرة القمر عنوانها "الى الشعر" :

سأجو...ب الوجود

وسأج...مَعُ نرّ...راتِ صو...بِكَ من.. كل نب...مع بروذ

من جبا...ل الشمال

حيث ته...مسُ حتّ...تى الزنا...بقُ بال...أغنيات

حيث يح...كي الصنوّ...برُ للزّ...زمن ال...جوّال

قصصاً... نابضات..

وكل قوافي القصيدة منبّلة. ويُنتبه هنا في كلمة (..جوّال) إلى زحاف الوتد مع التذييل، فهي على وزن (لالىل) كما مر معنا في (البنان) في النشيد اللبناني.

٣ - شواهد البحر المتقارب

ووزنه: (بلى لا) أي (فعولن) أربع مرات في كل شطر، ولذا يكثر قول الشعر الحديث عليه ... وسمّها اذا شئت: تَتَمَّ تَمَّ - تَتَمَّ تَمَّ .. إلخ

على أن هذا الوزن قد يقع فيه زحاف وهونقص يغطّى بالاشباع حيث يصبح (بلى ل) أي (فعول). كما قد يأتي كلّ من جملتي العروض والقافية مع حذف السبب الأخير أي على شكل (بلى). أما إذا جاءت جملة القافية ساكنة

الآخر أي على وزن (بلال) فهي إحلال ساكن محل السبب الأخير، كما قد نعتبرها حالة حذف وتذييل.

والنشيد الوطني العربي السوري هو على هذا البحر :
حماة الذّ...ديار...عليكم...سلامً أبت أن.. تذللّ الذّ...نفوسُ ال...كـرام
بلى لا بلى لا بلى لا بلى لا بلى لا بلى لا بلى لا
عرين ال...عروب...بيت...حرام وعرش الشّد...شموس...حمى لا...يُضام
ومن يعرف لحنه يدرك أن إيقاعه الموسيقي ينطبق تماماً على إيقاعه الشعري.

ومن الأشعار التي تكاد تكون مقطّعة كلها :
شكّتي.... ثريا...إلى وا.....إديا وقالت .. فتاكم .. تجنى ..عليّا
حسا الخمّ...رحتي..أطارت..نُهاه وهبّ..فأهوى ...على نا..هديا
وجمل قوافيه كاملة غير معدّلة.

وتردّ حالة إحلال ساكن محل السبب الأخير (أو حالة حذف وتذييل) في قافية البيت المشهور:

كانَ الذّ...نجومَ.. فلوسُ...بخيلٍ قضى العمّ...رَ يجمّ...عها ثمّ...م مات
ومثله ما قيل من شعر مشهور:

خلقت ال...جمال.. لنا فتّ...نةً وقلت.. لنا يا..عبادي اتّ...تقون
بلى لا بلى لا بلى لا بلى بلى لا بلى لا بلى لا بلى لا
وأنت.. جميلّ.. تحب ال...جمال فكيف.. عبيدُ...ك لا يغّ...شقون
وهذا المثال يوضح كيف أن جملة العروض في هذا البحر يصح في آخرها زحاف السبب كما يصح حذف السبب كله. وهذا يمكن أن يكون مختلفاً بين

بيت وآخر. على أن هذا جديد في الأمر لأن العرب القدماء كانوا يجعلون عروض البيت تعادل وتبدأ فحسب، لدرجة أن الكلمة إذا زادت حرفاً جعلوا البيت مدوراً ووضعوا ذلك الحرف في الشطر الثاني. ومن ذلك قول الخنساء في أخيها صخر:

طويل الذئ...نجاد... رفيع العما... ..د ساد... عشير...ته أم...ردا
ومثل ذلك قول ابن الرومي هاجياً

يُقَتَّب...رُ عيسى... على نف...سه وليس... بباقي...ولا خا...لد
ولو يس...تطيع... لتقتي...ره تنفّس من من...خر...وا...حد
ويكثر في هذا البحر قول الشعر الحديث من قبل الشعراء المعاصرين
لعذوبة إيقاعه وسهولته..ومن ذلك ما قال نزار قباني:

لماذا... تَخْلِي...تَ عني
إذا كذ...تَ تعل...مُ أني
أحب...ك أكث...رَ مني

لماذا

تعود السد...سُنُونُو... إلى سق...فنا
وينمو ال...بنفس...جُ في حو...ضينا
وترق...صُ في الضي...عة المي...جنا
مع الصي...فِ إلّا... أنا

لماذا ..

ومن قصيدة لنزار قباني أيضاً:
سيأتي... نهارٌ

أحبّ.....ك فيه ، سيأتي...نهار
فلا تق.....لقي إن ...تأخ.....ر فصل الر.....ربيع
ولا تح.....زني لأن.....قطاع الد.....مطر.
فلا بد.....د أن ي.....تغي.....ر لون الس.....سماء،
ولا بد.....د أن يس.....تدير ال.....قمر

وكذلك قصيدة نزار "من يوميات رائد فضاء"، وهي على كونها من الشعر الحديث تتضمن الكثير من التدوير، حيث تجد الجملة العروضية تبدأ في نهاية البيت وتكتمل في بداية البيت التالي.

إذا ما.. وقفت.. على قمم... مة النه.....د <<
<<أشع.....ر أن.....يدي <<
<<س.....تلام.....س سقف الس.....سماء.
وأشع.....ر أني أق.....تربت.... من الل.....ه <<
<<أشع.....ر أني... أسير... على الما.....مئل ال.....مسيح
وأنت.....ظر الوح.....بي كالأن.....بياء.

وقال بدر شاكر السياب في قصيدة "أساطير" :

أساطير...ر من حش.....رجات الز.....زمان
نسيج ال.....يد البا.....لية
رواها.....ظلام.....من الها.....وية
وغنى... بها مي.....يتان
أساطير.....ر كالبي.....د ، ماج الس.....سراب
عليها.....، وشقت.....بقايا.....شهاب

وأبصرُ....تُ فيها..... بريق النّـ.....نُضارُ
يلقي... سدىً منْ..... ظلال الرّ..... رَغيفُ
وأبصرُ....تُنّي، والسّ.....ستارُ الـ.....كثيفُ
يواري.....ك عني،فضاع انْ.....تظارُ
وخابتُ..... مُنى، وانْ.....تهى عا.....شقانُ.
.. على مقْ.....لتيك انْ.....تظارُبعيدُ
وشيءٌ..... يريدُ

ظلالُ

يغمغُ....مُ في جا.....نبئها.... سؤال
وشوقٌ..... حزينُ
يريد اغْ.....تصارَ السّ....سرابُ
وتمزيب....ق أسطو.....رة الأو....وَلينُ
فيا للـ.....عذابُ
جناحا.....نِ خلف الـ.....حجابُ
شراعُ

وغمغَ....مةً بالـ....وَداعُ

وأكثر قوافيه تتضمن أحلال ساكن محل السبب، وهي الحالة التي يمكن أن
نسميها حالة حذف وتذييل.

٤- شواهد بحر الرمل

وهو بحر رشيق، إيقاعه (لا بلى لا) أو (فاعلاتن)، وقد يدخل على هذه الجملة العروضية الزحاف فتصبح (لَ بلى لا) أو (فَعِلَاتن).

وتأتي الجملتان الأولى والثانية كاملتين ثم تأتي جملة عروض البيت عادةً ناقصة سبباً كاملاً أي (لابلى) أو (لَ بلى)، أما جملة القافية فقد تأتي ناقصة أو كاملة أو على حالة إحلال ساكن محل سبب (أو حالة حذف وتذييل) أي على وزن (لابلال).. وهذه فروق بسيطة غالباً ما تكون لطيفة الوقع.

أما في الشعر الحديث فتستعمل (لا بلى لا) أو شقيقتها (لَ بلى لا) بتكرار حر العدد. بينما تأتي آخر جملة إيقاعية في البيت مع الحرية في استعمال كل الاحتمالات الممكنة للقافية وخاصة حذف سبب أو تذييل.

ومن الشعر الحديث قول محمود درويش:

صوتك اللي... لة <<

<<سكيب... بنّ وجرحٌ وضماذ

ونعاسٌ.... جاء من صم.....ت الضحايا

أين أهلي

خرجوا من..... خيمة المنذ..... في <<

<< وعادوا... مرة أخذ.....رى سبايا

ونلاحظ هنا أن الشاعر قد جعل أحياناً جزءاً من الإيقاع في بيت وبقية

في البيت الذي يليه وهو تدوير.

ومن أجمل ما قيل على بحر الرمل نشيد العلم الذي حفظناه أطفالاً ومنه:

يا نسيجَ الد...أمهاتٍ في الليالي الد...حالكاتُ

لبنيهنّ.....نَ الأباةُ

كيف لانفُ..ديكُ كل خيطٍ..فيكُ

دمعةٌ من ... جفنهنَّ خفقةٌ من... صدرهنَّ

بسمةٌ من ثغرهنَّ

ياعلمُ

ويلحظ البتر المتناظر في " نف..ديكُ " ونظيرتها، وهو حذف سبب ووتد ثم

تذييل، وهذا مقبول في الأناشيد والموشحات.

وقال جميل صدقي الزهاوي من مجزوء الرمل المذيل:

لاتقف في... وجه لداً تِك مكتو...ف اليدينُ

أنت لاتأ...تي إلى نُد...ياك هذي.. مرتين

وقال إيليا أبو ماضي:

كم تماري ..أيها النا... سكُ في الحقّ....قِ الصريحُ

لو أراد اللّ...لَهُ أَلَاَ تعشق الشيءُ... ءَ المليح

كان إذ سوّ..اواك سوّا...ك بلا قل.....بِ وروح

وقال عمر أبو ريشة وجملتا العروض والقافية حذف من كل منهما سبب:

كم لنا من.. ميسلون.. نفضتُ عن جناحي...ها غبار الدّ..تعب

كم كَبَتُ أج..يادنا في..ملعبٍ ونَبَتُ أسدٌ...يافنا في.. ملعبٍ

ومثله ما قال المتنبي:

لاتلم كفّ..في إذا السيّد..ف نبا صَحَّ مني الدّ..عزمُ والده..رُ أبى

ومن شعر علي محمود طه وغناء عبد الوهاب :

أين من عي..نيّ هاتي..ك الليالي يا عروس ال..بحر يا حل..م الخيال
موكب الغيد..د وعيدُ ال .. كرنفالِ وسرى الجند..دولُ في عزّ..ض القنالِ
ومنها:

ذهبيّ الشدّ..شعر شرقية..يُ السماتِ مرح الأعد..طافِ حلوُ ال..لَفَتَاتِ
كلما قلّ...تُ له خذْ... قال هاتِ يا حبيب الرّ..روح يا حلّ..م الحياةِ
وقلت من الشعر الحديث "على الهاتف":

صوتك الدّا...فيّ ما أعد...نَبَ وقعة
ما أحنّه

مثلما ته...ميس شمعة
همسة الوج...د بأذا...ن النّجينة
أو كما يحكي غديرُ
من حريرُ

مترفاً ين...ساب في مر...عيّ نضيرُ
من مراعي...وطني

فهو ما بين سكونٍ وخرير..
أو كشلاً...ل ذهبُ

يسكب الخضّ...رةً وهنا
في سرايب...ن الحطبِ

فهو جنّة

وقال بدر شاكر انسياب في قصيدة "سوف أمضي" :

سوف أمضي،... حولي عَيْدٌ...نَيْكٌ، لاثرٌ...ني إليّا
إن سحرأ... فيهما يأ...بى على رَجْ...لي مسيرا
إن سرأ... فيهما يس...تَوَقَّفُ القلـ...بَ الكسيرا
وارفعني عَن...ي ذراعـ...ك، فما جذ...وى العناقِ
إن يكنْ لا...يبعثُ الأشـ...واقَ فيّا ؟
اتركيني.... هاهو الفجـ...رُ تَبْدَى،.... ورفاقي
في انتظاري

ومن قصيدة "الزورق الضائع" قلت:
لا تبادي.. زورقي ما...ت الشراعُ
والصواري
فهو في لَجْ...ج البحارِ
مِزَقٌ منذ...ثورة، نه...بُ مَشَاغُ
لجبال الـ...موج للنو...ءِ العَوَانُ
ما الذي تفـ...علُ فيه ..مقلتانُ
في السُرى مخـ...مومتان
زورقي ما ...بين إعصا...رِ وقاغُ
ماله شط...طُ أمانُ
أنظريه

عندما يهوي إلى أغـ...ماقِ تيهِ
بعدها لنْ ... تُبصرِيه
فالوداغُ

ومن أغنية لأم كلثوم من مجزوء الرمل:

هذه الدن..يا كتابٌ	أنت فيه ال...فِكْرُ
هذه الدن..يا ليالٍ	أنت فيها ال...عُمُرُ
هذه الدن..يا عيونٌ	أنت فيها ال...بَصَرُ
هذه الدن..يا سماءً	أنت فيها ال...قَمَرُ

ومن الرمل قول شاعر (وأوزانه واضحة كل الوضوح):

اذكرونا ..مثل ذكرنا..نا لكم ربّ ذكرى..قرّبت من..نزحنا

ومن الشواهد المشهورة موشح:

جاذك الغي..ثُ اذا الغي..ثُ همي	يا زمان ال...وصل بالأن..دلس
لم يكن وص..لك إلا..حلمنا	في الكرى أو...خلسة المخذ..تلس
حين لذّ ال..أنسُ مع حذ..و اللمي	هجم الصب..حُ هجوم ال..حرس
غارَت الشه..بُ بنا أو..ربما	أثرت في..نا عيون النذ..نرجس

وموشح:

ايها السا...قي اليك ال...مشتكى قد دعونا..ك وان لم..تسمع

ونديمهمتُ في غُرّ...رّته

وبشرب الرّ...راح من را.....حته

كلما استي...قَطّ من سكّ.....رّته

جذب الزقّ...قَ إليه.. واتكى وسقاني.. أربعاً في.... أربع

ما لعيني... عشيت بالنّ.....نظر

أنكرت بعد...ذك ضوء ال.....قَمَر

فإذا ماشئت فاسمعخبري

عشيت عي...ناي من طو...ل البكا وبكى بغ...ضي على بغ...ضي معي
ومن أشهر ما قيل على بحر الرمل أغنية أسمهان من شعر الأختل
الصغير:

اسقنيها... بأبي أن...ت وأمي لالتجلى ال...هم عني...أنت همي

املا الكأ...س ابتساما وغراما

فلقد نا...م الندامى والخزامى

زحم الصب...ح الظلما فالإلما

قم ننهة... شفتينا ونذوب... مهجتينا

رضي الحب...ب علينا يا حبيبي

غنني واسد...كب غناك ولماك

في فمي، فد...بيت فاك هل أراك؟

وعلى قل...بي يداك ورضاك

هكذا أه...ل الغزل كلما خا...فوا الملل

أنعشوه... بالقبل يا حبيبي

ومن المشهور قول عمر بن أبي ربيعة:

قالت الكب...رى أتعرف...ن الفتى؟ قالت الوس...طى نعم ه...ذا عُمَرُ

قالت الصغ...رى وقد تيّ...يمتها قد عرفنا...ه وهل يخ...فى القمر

ومن المشهور قول ابن زيدون:

ودّع الصب...ر محب... ودّعك ذائع من... سرّه ما اسد...تودّعك

إن يطلّ بغ...ذك ليلى... فلکم بتّ أشكو.. قصر اللي...ل معك

وأغنية عبد الوهاب من شعر أحمد شوقي الذي قال معارضاً:

رُئِيَ الرُّوحُ عَلَى الْمَضْدِ..نِي مَعَكَ أَحْسَنَ الْإِيَّامِ يَوْمٌ...أَرْجَعُكَ

مَرَّةً مِنْ بَعْدِ..دَكَ مَا لَوْ..وَعَنِّي أَتَرَى يَا..حَلُو بُعْدِي....لَوْعَكَ

ويندر أن تجد الجملة الثالثة مماثلة للأولى والثانية، أي بدون حذف سبب كامل منها، وربما جاءت كذلك في موقع القافية ، على أن ذلك في ماأظن يقلل من رشاقة البحر، ومن ذلك قول بدوي الجبل:

أَقْبَلَ اللَّيْلُ..لِ فَقُومِي...وَانْثَرِي فوق هذا الرّ..روض من وج..هك نورا

واقطفي لي...وردة قَبَّ...بَلْهَا لَوْلُو الصَّبِّ..ح نَظِيمًا....ونثيرا

ولكن حالة إحلال ساكن محل السبب (أو حالة الحذف والتنزيل) فيها رشاقة واضحة، ومن ذلك قول البدوي في نفس القصيدة، وهي ذات قوافٍ متغيرة:

إِمْلَأِي الْمَصْدَ..بَاحَ زَيْتًا...وَاتْرَكِي لعبيد ال...وهم نور ال..كهرباء

وارفعي لل...أَفَقَ عَيْنِي..كَ تَرَيَّ أَيَّ حَسَنِ...وجلال... في السماء

..كوخنا يا...مِيْ فِي هـ..ذِي الرُّبَى لاتسامي.....فه قصور ال..أمرأء

قَدْ أَمِنَّا...قُوَّةَ النَّاسِ..س بِهِ أَيُّ كَسْبٍ...عندنا لل...أقوياء

وقال الزهاوي من المجزوء:

النَّوَامِي..س قَضَتْ أَلْ.....لا يَعِيشُ الضَّ..ضُعْفَاءُ

إِنْ مِنْ كَا...نَ ضَعِيفًا أَكَلَتْهُ ال...أَقْوِيَاءُ

وقال الزهاوي أيضاً مدافعاً عن المرأة:

يَرْفَعُ الشَّعْبُ..بَ فَرِيقًا.....نِ أَنْثَى.....وَنُكُورُ

وَهَلِ الطَّا...ئِرَ إِلَّا بِجَنَاحَيْ...ه يَطِيرُ

٥. شواهد بحر الهزج

وهو بحر لطيف يكاد يكون راقصاً. قيل عليه الشعر العربي القديم وإن لم يكن ذلك كثيراً. وجملته (بلى لا) أي (مفاعيلن) مرتين في كل شطر. ويقبل فيها زحاف السبب الأخير فتصبح (بلى لال) أي (مفاعيلن) أما زحاف السبب قبل الأخير (بلى ل لا) التي تساوي (بلى بلى) أي (مفاعيلن) فيذهب بموسيقية البحر وإن كان العرب الجاهليون قد فعلوا ذلك. وقل قول الشعر في أيامنا هذه على هذا البحر، ولكن بعض الشعراء يحرصون على طرق أكبر عدد ممكن من الأوزان ولذلك لم يخل الأمر من بعض أشعار على الهزج. ويفضل الشعراء عليه مجزوء الوافر وجملته (بلى لملأ) فزحاف الفاصلة فيها يحولها إلى جملة هزج. والواقع أن الشعراء كثيراً ما يبدوون بالهزج وينعطفون إلى مجزوء الوافر (يُنصح بالرجوع إلى هذا البحر أدناه)، وعندها ليس من المقبول تطبيق أي زحاف لجملة الهزج.

قال عمر بن أبي ربيعة:

ألا حيّ الـ...لتي قامتْ	على خوفٍ...تحيينا
ففاضتْ دمٌ...عةٌ منها	فكاد الدمُ...عُ يبكيها

وقال ذو الإصبع العدوانى ويلاحظ كثرة ورود زحاف السبب في آخر الجمل وهو مألوف في الهزج:

ومنهم حـ...كم يقضي	ولا يُنقَ...ضُ ما يقضي
ومنهم حا...ملُ الناسِ	على السنّ...ة والفرضِ

وقال أبو العتاهية وقد زهد:

ألا واهاً.... لنكر الـ.....ه يا واهاً...له واهاً

لقد طيّب..... ب ذكر الله..... بالتسبيح..... ح أفواها

وقال أبو نواس:

إذا شاق...ك ناقوسٌ وشجوا النأ..... ي والعودُ

وغوديت...بريق الخم.....ر مجته ال.....عنا قيد

تطربت...إلى الإلفِ فقالوا أن...ت عريـدُ

وهل عرب...د مكروبٌ قريحُ القلـد.....ب معمودُ

ومن الهزج ما قيل من أن مسيلمة الكذاب قال لسجاح:

ألا قومي... إلى "النوم" فقد هَيَّي... لك المضجعُ

فإن شئت... على الظهر وإن شئت... على أربع

ومواقع الزحاف فيه واضحة، كما يظهر نوع من التصرف بتسكين الهمزة في

"هَيَّي" لتطبيق الوزن، وهو عيب في الشعر.

ومن الهزج أيضاً الموشح المعروف:

ليالي الوصل...ل عندي عيدٌ وأوقات الـ...لقا مغنمٌ

وقربي من... ملك الغيدُ لأمرض الـ...حشا مرهمٌ

وجوئي للـ... فيافي البيـدُ وخوضي في الـ...دجى واليم

وأشجاني.... مع التسهيدُ دواعي شو...قي المحكمٌ

ويلحظ في جمل القافية في الشطر الأول من كل بيت تنديل بزيادة حرف

الدال الساكن مدغماً بالياء.

ومن أقوال المعاصرين على الهزج قصيدة " الجابي " للأخطل الصغير:

من الناع...ب قبل الفجـ.....ر من هذا...على الباب

أعيد القـب...ح من قُبـح بأظفار... وأنياب

أَقْبَلَ الشَّمْسِ...سِ فِي الْآفَا قِ وَالْعَصْفُو...رُ فِي الْغَابِ؟
ومازار الـ....كُرى جفني ولم تعلقْ.....هُ أَهْدَابِي
ولا غدي.....تُ أَطْفَالِي سوى همّي.....وأوصابي
فراشي يا...وقاكَ اللـ.....ه منه ، بعد...ضُ أعشابِ
وهذي كُو...بَتِي الفخَا رُ ما فيها.... سوى صابِ
فما تبغي.....ه في بابي ومن أنت؟.....أنا الجابي
ومن الهزج قال سعيد عقل:

تُرى كنت...لقد طمأ نَ لا يَكْذُ...بُنِي الوردُ
وعرّجت....على أهوا ءِ زندي وان...طوى الزند
صحيح؟ ه...ذه لم ير وها الأس...ولا الرندُ
أنا الراوي... ولا أنكُ.....رُ ما الصدق.. وما الوعدُ
لعوبٌ أن...ت، قال الورد.....دُ صعبٌ مث...لما الوجدُ
ويُخفي الورد...دُ من آه كجرح الطيّ.....بِ تمتدُ
كفى ياورد...دُ هل ينسى وقد أوجع.....ته القدُ
صباها الأنث...ملُ العشرُ وغضبانُ اسد...مه النهْدُ

٦- شواهد بحر الرجز

ويعتبر الرجز أقدم بحور الشعر العربي. ولكثرة ما استخدم سموه "حمار الشعراء". ولهذا البحر بالنسبة للشعر التقليدي وضع خاص حيث ميز العرب بين الشعراء والرجّازين، فالشعراء قد يقولون الشعر على بحر الرجز، أما الرجّازون فلا يقولون إلا الأراجيز وهي أشعار بدوية فيها غالباً معاني

الرجولة والشهامة والفردية. كما أن الرجازين يقولونه عادةً مشطوراً بحيث يكررون الشطر الواحد فتأتي الأرجوزة بثلاثة أشطر أو خمسة كلها مقفاة، ويتألف كل شطر من ثلاث جمل إيقاعية مكررة. وكثيراً ما قيل الرجز أبياتاً لكل شطرين فيه قافية واحدة وتتغير القافية في كل بيت، وهو رجز النحاة والفقهاء الذين يُثبَّتون القواعد في أراجيز بهدف حصرها وحفظها.

أما في الشعر الحديث فتكرر الجملة الإيقاعية عدداً حراً من المرات، وعادة تكون الجملة الأخيرة من البيت معدلة كما تقتضي القافية. ولكن يجدر الانتباه هنا إلى أن تقارب هذا البحر مع البحر السريع ووزنه (لا لابلـى- لا لابلـى- لا بلى) يقود بعض الشعراء في شعرهم الحديث إلى استعمال جملة (لا بلى) في آخر البيت أحياناً، تامةً أو بزحاف أي (لَ بلى) وتساوي (لِمَلا).

وانطلاقاً من نقطة هامة وهي أن الزحاف هو باتجاه النزول لا باتجاه الصعود، نأتي هنا بملاحظة مشهورة، وهو أن الشاعر إذا استعمل جملة (لا لابلـى) وهي جملة بحر الرجز على طول القصيدة، ولكنه استعمل مرة واحدة فقط جملة (لِمَلا بلى) أي حول السببين إلى فاصلة، اعتبرت القصيدة كلها من البحر الكامل (سيرد لاحقاً)، وعندها تكون جميع الجمل الأخرى مشوبة بزحاف الفاصلة، وبذلك فليس له أن يأتي بأي زحاف على (لا لابلـى).

ومن الرجز قصيدة لنزار قباني، وهي من الشعر الحديث، وقد طبق فيها الشاعر التدوير (أي أن الجملة العروضية قد لا تكتمل في نهاية البيت وإنما في بداية البيت الذي يليه):

أريد أن....أحبَّ <<

>>حتّى....تى أجعل الـ.....عالم بُر.....تُقاله

والشمسَ قَدْ.....ديلاً من النَّ.....نُحاسُ
أريد أنأحبَّ <<
<< حَتَّى.....تَتَى ألغي الشَّ.....شُرْطَةً وال.....حدودَ وال.....أعلامَ <<
<< وال.....لغاتِ وال.....ألوانَ وال.....أجناسُ
أريد أن ... أستلم السَّ.....سُلْطَةً يا.... سيدتي
ولو لِيَوْمِ واحدٍ ،
من أجل أنْ ...أقيم <<
<< جم.....هوريَّة ال.....إحساسُ
ومن بحر الرجز كذلك قصيدة نزار القباني " حوار مع عارضة أزياء":
كم انت يا... سيدتي،... بسيطةً... وطيبةً
مازلت تب...حِثْنِ في... ذاكرتي
عن ياسمى...نِ قرطبةً
.. مازلت تب...حِثْنِ عن ...رائحة النَّ.....نعناع <<
<< فيعباءتي ال.....مقصبّة
يا امرأة ... شديدة ال...هدوء والتّ.....تهذيب <<
<< كم ... تضجّرني ال... أنوثة ال.....مهذبة
انفعلي،... تحسسي،... تفجّري ،... تزمّري
لا تجلسي... على سري...ر الحبّ <<
<< مث.....ل الحطبةُ
ومن ألطف ما قيل على مجزوء بحر الرجز في الشعر المعاصر أغنية "وداد"
من غناء فيروز من شعر الأخطل الصغير:

يا قطعة..... من كبدي فذاك يو.....مي وغدي

وداد يا... أنشوبتي ال..... بكر و يا.... شعري الندي

يا قامة... من قصب السد.....سُكّر رخ.....ص العُقد

حلاوة.....مهما يزد يومً علي.....ها تزد

توقدي..... في خاطري وصفقي..... وغردي

تستيقظ ال... أحلام في نفسي وتس...قيها يدي

أما إذا رجعنا إلى الرجز التقليدي فإنك ستلاحظ البعد الشديد في الأسلوب كما
ستلاحظ التناظر الهندسي وعدد التكرارات، على أن الجملة العروضية واحدة.
وقد اخترت لك من خطبة الحجاج بن يوسف النخعي الشهيرة:

هذا أوا...نُ الشدّ فاشد.....تدي زيّم

قد لفّها ال.....ليلُ بسوّ.....واقِ حُطم

ليس برا.... عي إبلٍولاغـنم

ولا بجزّ.....زارِ على...ظهرِ وضمّ

قد لفّها ال.....ليلُ بعَصّد.....لبيّ

أروع خرّ.....راج من الدّ.....دويّ

مهاجرٍليس بأغـ.....رابي

ويُنْتَبَه هنا إلى أن جملتي القافية الأخيرتين جاء فيهما زحاف الوتد فهما على
وزن (لالالى).

ومن طُرف العرب أرجوزة، وفي بعض جمل قوافيها زحاف الوتد، أعادت
رجلاً هجر امرأته لكثرة ما أنجبت من بنات، فقد سمعها تقول لابنتها:

ما لأبيحمزة لايأتينا

يسكن في الـ.....بيت الذي.....يلينا

يغضب إذ.....لم نلد الـ.....بنينا

ونحن كالـ.....أرض لزا...رعينا

نُنبئ ما.....قد زرعو.....ه فينا

ومما قال عبد الرحمن الداخل مفتتحاً الأندلس مجدداً:

غَنِيْتُ عَنْ... رَوْضٍ وَقَصْدٍ...شَاهِقٍ بِالْقَفْرِ وَالْـ...إِيطَانِ فِي السَّـ...سُرَادِقِ

فَقُلْ لِمَنْ.. نَامَ عَلَى النَّـ...نَمَارِقِ إِنْ الْعُلَى..شِيدَتْ بِهِمْ...م طَارِقِ

ومما قاله الزهاوي في المطربة نادرة من مجزوء الرجز:

أَمِيرَةَ الـ...فَنَ تَحِيْ—.....يَأْتِي إِلَيْـ...كَ عَاطِرَةَ

كُونِي لِشَيْـ...خٍ قَدْ صَبَا إِلَى الْجَمَا.....لِ عَانَرَةَ

والموشح المعروف "أفديه ظبياً" هو من بحر الرجز مع تبعيض وتتميق:

أَفْدِيهِ ظَبـ...يَا إِبْتَسَمُ فِي خَدِهِ الـ...خَالُ ارْتَسَمُ

أَهْوَاكَ يَا.....بَدْرُ قَسَمُ

وَلَمْ أَزَلْ أَهْوَى الْغَزْلَ

وَصَادَنِي سَاجِي الْمَقْلَ

بَدْرٌ إِذَا.. مَا اللَّيْلُ جَنَّ وَازْدَادَ بِي..فِيهِ الشَّجَنُ

قَلْبَ لِي ظَهَرَ الْمَجَنُّ

ثُمَّ اعْتَزَلْتُ وَقَدْ أَزَلْتُ

أَقْدَامَ صَبـ.....رِي بِالْمَلَلِ

ويلاحظ الزحاف المزبوج في "قَلْبَ" وهو في الشعر غير مستحب، إلا أن

الغناء يخفيه.

إن هذا البحر ليس بالسهل رغم بساطته واعتماده على التكرار، وذلك بسبب وجود ثلاث حالات يأخذها السببان هي حالة الاكتمال وحالة زحاف أحدهما، بالإضافة إلى حالة الزحاف المزدوج أو المركّب. ولذلك يحسن التركيز على المران. وعندما يستقيم لك هذا البحر فسوف تسهل عليك بحور أخرى عديدة تعتبر هذه الجملة العروضية مفتاحاً لها، منها السريع والمخلّع والمنسرح (والأخيران بزيادة سبب كامل للجملة الأولى فيهما) .

٧- شواهد البحر الكامل

وجملة البحر الكامل هي (إِمْلَا بلى) أي (متفاعلن)، ويدخل عليها زحاف الفاصلة فتصبح (إِمْلَابلى) أي (لالابلى) أو (مستفعلن). أما جملة القافية فقد يدخل عليها زحاف الوند فتصبح (إِمْلَا لى)، بل قد يُحذف الوند كله أحياناً فتصبح (إِمْلَا)، كما قد يضاف إلى الجملة سبب كامل ولاسيما في مجزوء البحر فتصبح (إِمْلَابلى لا) فيسمى الكامل المرفّل. أو قد يضيفون إليها حرفاً ساكناً وراء حرف المد وهو التنزيل، فتصبح (إِمْلَابلى ل) أو بالأحرى (إِمْلَابلال). وتجدر هنا الإشارة إلى أن بعض من يقولون الشعر الحديث يطبقون على هذه الجملة زحافاً على زحاف بحيث تتحول (إِمْلَابلى) مبدئياً إلى (لالابلى) ثم يحولون هذه (ل لا بلى) أو (لال بلى)، وهذا خطأ وهو نابع في رأيي من كونهم يخلطون بين جملة بحر الرجز وجملة البحر الكامل. ومعلقة عنتره بن شداد هي من البحر الكامل ومنها:

ولقد ذكر...تك والرماء...ح نواهل
مني وب...ض الهند تق.....طر من دمي
فوددت تق..بيل السيو....ف لأنها
لمعت كبا...رق ثغرك ال.....متبسم
ومن البحر الكامل قول ابن الرومي يصف الأحب:
قَصُرْتُ أَخَا...دَعُهُ وَطَا...ل قَذَالُهُ
فكَأَنَّهُ....مُتْرَبَصٌأَنْ يُصْفَعَا
وَكَأَنَّمَا...صُقِعْتُ قَفَا...هُ مَرَّةً
فَأَحْسَ ثَا.....نِيَةً لَهَا....فَتَجَمَّعَا
ومن الشعر الحديث على جملة البحر الكامل لنزار قباني:
لَنْ تَعْرِفِي.. طَعْمَ السَّلَا...مِ بَجَانِبِي
فَأَنَا التَّنَا...قُضُ وَالتَّحَوَّ....وَلُ <<
<< وَالْجَنُوءَ....نُ الْعَاقِلُ
لَا تَحْلُمِي... أَبَدَا بِبَحْ.....أَزْرَقِ
أَوْ أَسْوَدِ
أَوْ أَبْيَضِ
فَأَنَا بِحَا...رِي مَالِهَنَ.....نَ سَوَاحِلُ
إِيَّاكَ أَنْ....تَتَوَرَّطِي
فَأَنَا مَعَ ال.....أَوْرَاقِ كَلَّ....لَ دَقِيقَةٍ.... أَتَقَاتِلُ
أَنَا لَمْ أَقُلْ
إِنِّي سَاعَ...مَلْ عَاشِقًا...مُتَفَرِّغًا

ببلاط سيّ...يدتي الجمي...لة...>>

<< إنما.... سأحاولُ

أنا لم أقل... إني سأب...قى ثابتاً

ومعلباً.... ومحنطاً

فأنا حما...مّ زاجلُ

وجملة البحر في هذه القصيدة تامة لا منفوعة ولا مزيدة.

ومن الكامل ذي الجمل التامة ما غنت نور الهدى للأخطل الصغير:

نمّ في سري...رك إن قل...بي كلما

نُكر الهوى... صلي علي...ك وسلما

نم فالملا...ئك عينها.... يقظى فذا

يرعاك مبد...تسماً وذا..... مترنماً

نم فالهوى... حزبٌ علي...ي لأنه

يرضى بأن... أشقى وأن ... تتنعمَا

ولكن قد تأتي جملة القافية في هذا البحر بزحاف دخل على الوجد فتكون

الجملة (إملالي) ومثال ذلك قول ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد:

يا لؤلؤاً.. يسبي العقو..ل أنيقا

ورشاً بتق...طيع القلو...ب رفيقا

ما إن رأي...ت ولا سم...عت بمنله

دراً يعو...د من الحيا...ء عقيقا

يا من تقط...طع خصره.. من رقة

مابال قل...بك لا يكو...ن رقيقا

ومثله قول المعري:

تقفون والـ..فلك المسخـ..ر دائبٌ

وتقدرو..ن فتضحك الـ..أقدار

ومثله قصيدة "بردى" من غناء فيروز وشعر الأختل الصغير:

سل عن قديـ..م هواي هـ...ذا الوادي

هل كان يخـ...فق فيه غيـ..ر فؤادي

عهدَ الطفـ...لة في الهوى.... كم ليلةٍ

مرت بنا.... ذهبية الـ.....أبرار

أنا مذ أتـ...تُ النهر آ.....خر ليلةٍ

كانت لنا.... نكرته..... إنشادي

وسألتـ... عن ضفتي...ه : ألم يزل

لي فيهما... أرجوحتي..... ووسادي

تلك العشيـ...ية ما تُرا..يل خاطري

في سفح دمـ...مرّ والصفـ...ف هـوادي

شفافة الـ...لمحات نيـ...يرة الرؤى

ريّا الهوى ...أزلية الـ.....ميلاد

بردى هل الـ...خلد الذي... وعدوا به

إلاك بيـ...ن شوانٍوشواد

قالوا :تحبـ...بُ الشام ؟ قلـ..ت جوانحي

مقصوصةٌفيها وقلـ.....ت فؤادي

وقد تأتي جملة القافية ناقصة وتبدأ بكامله فتكون (لَمَلَا) أو (لَمَلَا) بدلاً من (لَمَلَبَلَى). وهنا يتخذ بناء البحر شكلاً قريباً من بناء البحر السريع (سيأتي لاحقاً) ولكنه ليس هو، ولربما يحسن أن نسميه "سريع الكامل".
ومنه قول أبي نواس:

فكانها.. خمرٌ ولا... قدَحٌ وكأنها... قدَحٌ ولا..خمرُ

ومثاله من الشعر الحديث قصيدة لنزار قباني:

ما تبتغي...ن لذي سيّ...يدي
فالشاعر ال...أصلي لي...س أنا
بل واحد...ثان
يامن تفتّ...تش في حقّ...بتها
عن شاعر.... غرقت مرا...كبه
لن تعثري...أبدأ عليّ...ي بأيّ عن...وان
شبح أنا... بالعين لي...س يرى
لغة أنا... من غير أح...رفها
ملك أنا.... من غير مم...لكة
وطن أنا

من غير أب..واب وحيد...طان
يا غابتي ال...خضراء يؤ...سفني
أن جئت بعد...د رحيل ني...سان
أعشاب صد...ري الآن يا...بسة
وسنابلي ان...كسرت <<

<< وأغ.....صاني

لأنارَ في ...بيتي لأو....قَدَها

فليرحم ال....رحمن ني....راني

وكمثال آخر من الشعر التقليدي على البحر الكامل الشبيه بالسريع، أو "سريع الكامل": قصيدة اليتيمة لدوقل المنبجي (على خلافِ حول اسم قائلها):
فالوجه مث...ل الصبح مب...يضُ والشعر مث...ل الليل مسد.....وؤُ
ضدان لمّ...ما استكملا...حسُنَا والضح يُظ...هر حسنه الضدّ...ضدُ
..إن تُتَّهَمي..فتهامةٌوطني أوتُجدي...إن الهوىنجدُ
وعلى هذا الغرار قصيدة المسلول للأخطل الصغير وهي قصة في قصيدة
طويلة ومنها:

سكرانٌ وه...ي تمصّ من ...دمه وتُريه قلّ...بَ الأم لل...ولد
سنةً مضت..فإذا خرج...تَ إلى ذاك الطريق...قِ بظاهر ال...بلد
ولفتَ وج...هك يمنة.....فترى وجهاً متى ...تذكره تر.....تعد
هذا الفتى..في الأمس صا...ر إلى رجلٍ هزيب...ل الجسم من...جريد
ويمجّ أح...ياناً دماًفعلى منديله... قطع من ال.....كبد
قطع تقو...ل له تمو...تُ غداً وإذا ترقّ....قُ تقولُ بعد...د غدٍ
ومن الشعراء من يحب أن يضيف إلى جملة القافية سيباً كاملاً، وخاصة
عندما يكون البحر مجزوءاً، وهذا يسمى الترفيل، فتصبح جملة القافية (لملاً
بلى لا) أو (لالابلى لا).

ومن ذلك ما غنى فريد الأطرش من شعر الأخطل الصغير:

عش أنت إن...بي متٌ بعدك وأطلْ إلى... ما شئت صدك
ما كان ضرر...رك لو عدل...تَ أما رأت... عيناك قدك
وجعلتَ من... جفنيّ متّ...تَ كأ ومن... عينيّ مهدك
ورفعتَ بي...عرش الهوى ورفعت فو...ق العرش بندك
أنقى من ال...فجر الضحو...ك فهل أعر...ت الفجر خدك
وأرق من... طبع النسي...م فهل خلعت...ت عليه بُردك
وألذ من... كأس الندي...م فهل أبح...ت الكأس شهدك
وحياة عي...نك وهي عند...دي مثلما ال...إيمان عندك
ما قلب أم...مك إن تفا...رقها ولم...تبلغ أشدك
فهوت علي...ك بصدرها يوم الفرا...ق لتستردك
بأشدّ من... خفقان قل...بي يوم قي...ل خفرت عهدك

ومن ذلك قول بدوي الجبل يصف المندوب السامي في العراق:

ومسيطر.. ينهى ويأ...مُرُ في الجزي...رة باسم ناصح
باسم الحضا...رة جاء يز...رغ ما يشا...ء من الفضائح
لغة تُوا...رب في الحديد...ت فليتها... كانت تُصارح
جانت بأس...ماء المحا...سن كلهنّ...ن على القبائح

ومن ذلك قول جميل صدقي الزهاوي:

طعنوك يا... وطني المفدى في الصدر حتّ...تى كدت تردى
والطاعنو...ن بنوك ، أن...ت كسوتهم...لحماً وجلداً

وقد يذيلون جملة القافية فتصبح (لملابل) أو (لالابل) . ومن ذلك ما

قاله بدوي الجبل في غربته من قصيدة "ابتهالات":

هذا الألب...م أبي وأمّ....مي والبدا...ية والمآب
وأمومة.....وطفولة ورؤى كما....عبر الشهاب
دنيا بقلبي لأتخذ....د ولا ترا...د ولا تجاب
والنور يس...أل والخما....ئل والجما...ل: متى الإياب
وما قال أبو فراس الحمداني لابنته الصغيرة وهو يجود بأنفاسه الأخيرة:

أبنيّتي.... لاتجزعي كل الأنا...م إلى ذهاب
قولي إذا.... كلمتيّتي وعييت عن... رد الجواب
زين الشبا....ب أبو فرا س لم يمتّ...تغ بالشباب

ومن ذلك ما قال عمر أبو ريشة وهو موشح معروف:

هات اسقني...ها من يدك معصورة.... من وجنتيك
كفر بها.... عما جنا.....ه عليّ مر....هف مقلتيك
للهنتي.... زمناً ولم تترك سبي...لأ لي إليك
بحياة رأ....سك إن أتيت....ت فلا تقطّ...طب حاجبيك

والياء تلفظ هنا كحرف مدّ أي كالآلف المائلة ليستقيم التنزيل.

وغنت أم كلثوم من شعر ديك الجن:

قولي لطيب....فك ينثني عن مضجعي...وقت الرقاد
كي أستري....ح وتنطفي نار تأجّ....جج في الفؤاد
مضني تقّ...لبه الأكفّ.....ف على فرا...ش من قتاد
أما أنا....فكما علمت....ت فهل لوصد...لك من معاد

وهو الشعر الذي كرر فيه الشاعر الأبيات عدة مرات واستبدل الكلمات الأخيرة
بمرادفاتها أو بكلمات أخرى تفيد معاني قريبة: الرقاد، الهجوع، المنام - الفؤاد
الضلوع، العظام ..الخ..

ومثله من الشعر الحديث ما قال نزار قباني "إلى امرأة محايدة" :
لاتركيب....ني واقفاً..

ما بين من....طقة البيا....ض <<

<< وبين من.....طقة للسواد،

أنا في شؤو...ن الحب لا... أرضى الوقو...ف على الحياذ

فرغت زجا...جات النبي....ذ فقرري

إن كنت من ...حزب الجحيم....م ، صديقتي

أو كنت من... حزب الرماذ

لاتركيب....ني نازفاً

بين القصي....دة والقصيده

إني تعب....ت من اللُغا....ت،<<

<< فعلمي....ني النطق يا.... لغتي الجديدة

قلقي بغيب....ر نهاية

ومرافتي.... في الشعر أب....عد من بعيدة

ألغى النبي....ذ حدودنا ال....أولى فلا.... تتخرجي

لأشيء يف....صل بيننا

إلا عفو....ذك، والأسا....ور، والجريدة

وقال بدر شاكر السياب في قصيدة "في السوق القديم" :

الليل و السد...سوق القديم
خفتت به ال...أصوات إل...لا غمما....ت العابرين
وخطى الغري...ب، وما تبتث...ثُ الريحُ من.... نغم حزين
في ذلك ال.....ليل البهيم
والنور تع...صره المصا...بيح الحزا...نى في شحوب
- مثل الضبا....ب على الطريق -
من كل حا...نوت عتيق،
بين الوجو...ه الشاحبا...ت، كأنه... نغم يذوب
في ذلك السد...سوق القديم
... وتتأثر الضد.....ضوء الضئيل على البضا....نع كالغبار
يرمي الظلا...ل على الظلا...ل كأنها ال...لحن الرتيب
ويريق أل...وان المغيب....ب الباردة...ت على الجدار
بين الرفو...ف الرازحا...ت كأنها.... سحب المغيب
وقال السياب أيضاً في "اللقاء الأخير" :
والتفّ حو...لك ساعدا...ي، ومال جي...لك في اشتها
كالزهرة ال...وسنى - فما.... أحسستُ إل...لا والشفاء
فوق الشفا....ه والمساء
عطر يضو...ع فتسكري...ن به، وأسد...كر من شذا
في الجيد وال...فم والذراع
فأغيب في... أفق بعيد....د، مثلما.... ذاب الشراع
في أرجوا....ن الشاطئ الن...نائي، وأو...غل في مدا

وهذه هي حدود البحور التي يشترك فيها الشعر الحديث مع العمودي في علمنا. وبذلك ندخل الحدود المستقلة للشعر العمودي :

٨- شواهد البحر المجتث

وهو أرشق بحور الشعر العمودي وله جملتان تأتيان في كل شطر، هما (الابلَى - لابلَى لا) أي (مستفعلن فاعلاتن)، وكل منهما من بحر وقد مرّتا معنا. وقد سمّي البحر مجتثاً لأنه اجتث من البحر الخفيف. فالبحر الخفيف كما سنرى يزيد عليه جملة في البداية هي (لابلَى لا) أي (فاعلاتن). وفي الجملة الأولى يُقبل زحاف السبب الأول فقط (على خلاف الحال في جملة الرجز، أما الجملة الثانية فيُقبل فيها زحاف السبب الأول أيضاً، على أنها في جملة القافية قد يرد فيها زحاف الوجد، وقد يأتي رويها ساكناً.

ومن المجتث قال الأخطل الصغير وغنت فيروز منه أبياتاً :

يا عاقد الـ.....حاجبين	على الجبيـ...نِ اللجينِ
إن كنت تقـ...صد قتلي	قتلتني مرتين
ماذا يريـ.....بك مني	وما هممـ.....تُ بشينِ
أصفرةٌ.... في جيبني	أم رعدةٌ... في اليدين؟
تمرّ قفـ.....ز غزالِ	بين الرصيـ...ف وبيني
وما نصبـ...تُ شياكي	ولا أنـ.....تُ لعيني
تبدو كأنـ.....لاتراني	وملءُ عيـ.....نك عيني
ومثلُ فغـ.....لك فعلي	ويلي من الـ.....أحمقينِ
مولاي لم.... تُبقِ مني	حياً سوى.....رمقينِ

صبرتُ حتّى براني
ستحرم الشّد...عر مني
أخاف تد...عو القوافي
ولالأخطل الصغير أيضاً:

يا حبُّ أد...ركت قلباً
كم من زغا...ريد عرسٍ
إعجاز آ...سٍ أريبٍ
يا حبُّ يا...حبُّ أهلاً
أصبحتُ أع...ظم مُثْرٍ
وقال الأخطل الصغير أيضاً:

ندى، ندى... بسمّة الورّ
ندى، ندى...همسة الطّهر...ر في شفا...ه الأفاحي
ندى، ندى...شعلة الحبّ...ب ، قبلّة...الأرواح
أختُ الفرا...شاتٍ يلعب...نَ حالياً...ت الجناح
لم تُبقِ للزّ...زهر والطّيب...ر من شذى...وصدّاح
رضابهاللحميا
والخد للّت...تفّاح

ويُنْتَبه هنا إلى (الأرواح) و (تفاح) ففي جملتي القافية هاتين زحاف الود
بحيث يكون الوزن (لالي لا) وهذا مقبول في المجتث والخفيف.
ومن المجتث أغنية فريد الأطرش:

يا زهرة... في خيالي
جنت علي...ها الليالي
رعيّتها.... بفؤادي
وأنبلت...ها الأيادي

فمات سحر...ر الجفون

وشاغلته..ها العيون

وغنى عبد الوهاب:

ما للغرا...م ومالي
فلست عنه...ه بسال
في حسنه... كالغزال
ما بعده... من جمال
فراشة... لاتبالي
الحب فيه...ه زوالي
جسم من الر...روح خال

سهرت من...ه الليالي
إن صدّ عنه...ني حبيبي
أما رأي...ت حبيبي
ربي كسا...ه جمالاً
يطوف بال...حب قلبي
الحب فيه...ه بقائي
قلب بغية...ر غرام

ومن المجتث الموشح المعروف:

ولا يؤد...دي السلام
أليس ه...ذا حرام
بشرب كا...س الحمام
على أسية...ر الغرام

يمر عجب...باً ويمضي
أليس ه...ذا عجيباً
العشق يا...ناس يقضي
إذا الحبيب...ب تجنّى

وهذا ساكن القافية، وهي حالة إحلال ساكن محل سبب.

٩- شواهد البحر المضارع

و يبنى على جملتين متواليتين (بلى لا- بلى بلى لا) أي (فعولن مفاعلاتن) كما ثبتناه. وقد قلّ قول الشعر على هذا الوزن لأن علم العروض جانب الصواب في وزنه فهجره الشعراء، والواقع أن هذا البحر سلس كغيره. وقد قلت يوماً شعراً من النوع المرح على المضارع :

ألا أيّ.....ها المنادي
وللنا.....س وقت نوم
ألا تست.....حي قليلاً
فلسنانريد فجلاً
أكلنا..... وقد تخمنا

كما قال أحد شعراء الأراضى المحتلة:

عزونا الـ...لذي نعاني
فقلنا.... زمان سوء
وها نحن قد صبرنا
فمن لسـ...مع أفعوان
وما عُمـ...رنا بنينا
صبرنا.....على أذانا
فلاتت.....هم زماناً
فلا أنـ...ت نو قرار
أموت الشـ...شجاع تختا.....رُ أم عيـ.....شة الجبان؟

وقال سعيد بن وهب:

لقد قلـ...ت حين قرء.....بت العيـ.....سُ يأنوارُ
قفوا فار...بعوا قليلاً
فلم ير.....بعوا وساروا

وفي الجملة الثانية من البيت الأول زحافٌ سمج في "قربت" خاصة وأنه جاء في موقع تدوير البيت فطمس إيقاعه.

١٠- شواهد البحر المقتضب

لقد قيل القليل من الشعر على هذا البحر لأن علم العروض جانب الصواب في وزنه فعّده وتجنبه الشعراء. ووزنه على مخالفة العروض التقليدي جملتان هما (لابلى - بلى لملّا) أو (فاعِلن مفاعِلتن).

قال أبو نواس:

حفّا كأ.....سها الحبيبُ فهي فضد.....ضة ذهبُ

ومثله:

صاحب الـ...هوى تعبُ يستخفّ.....فه الطربُ
إن بكى.....يحق له ليس ما.....به لعب

ومثله:

كلما انّ.....قضى سببُ منك عا... دلي سببُ
تعجيب...ن من سقمي صحتي....هي العجبُ
تضحك...ن لاهية والمحّب...ب ينتحبُ

ومثله:

إن للـ.....غرام يداً مستي.....بها العطبُ
إن قضيت...ت فيه أسيّ فهو بغد...ض ما يجبُ

وقال شوقي:

فالقُدو....د بان ربي بيد أنّ.....نها تثبُ
يلعب الـ...عناق بها وهو مشد...فق حذبُ
فهني مرّ...رة صعدُ وهي مرّ...رة صببُ

ومنه شعر قديم:

جاءنا...مبشرنا

بالبيا...ن والنذر

ومن مشهور ما قيل على البحر المقتضب وغنته فيروز من ألحان الأخوين
رحباني وشعر الأخطل الصغير:

قد أتا.....ك يعتذر

لاتسل.....ه ما الخبر

كلما.....أطلت له

في الحدي...ث يختصر

في عيو.....نه خبر

ليس يك.....ذب النظر

قد وهب.....ته عمري

ضاع عن.....ده العمر

حبنا ال.....لذي نشروا

من شذا.. ه ما نشروا

صوحت.....أزاهره

قبل يع.....قد الثمر

عد فعذ.....ك يؤنسني

في سما.....ئه القمر

قد وفي.....بموعه

حين خا.....نت البشر

ومن المقتضب قال سعيد عقل:

لو - ولو...شفقت عللا -

كنت شع...رك الهمل

لاندرى...ت أغنية

هم أع...ين وطل

كلما.....به سكرت

نظرة.....حلا وغلا

وانهمر.....ت أغنية

قال، أو...جعت طفلا

ضيعت.....على نهر

قبلة.....خذي قبالا

أنت يا....هوى، شعر

طار في ال....هوا شعلا

قلت لي....سيجرهم

برغمي.....وما اكتملا

ظلت.....مذهبة

من ضحى... إذا انجدلا

نافر.....على كبر

قائل: عموا غزلا

(١١) شواهد البحر المخلع

ويسمونه مخلع البسيط وهو ليس من البسيط في شيء، ويعتبرونه من البحور ثلاثية الجمل هي (لابلـى - لابلـى - بلـى لا) أو (مستفعلن فاعلن فعولن)، ولكن الجملة الأولى في هذه الحالة أي (مستفعلن) تقبل زحافى الرجز بينما البسيط لا يقبل إلا زحافاً واحداً، والجملة الثانية في هذه الحالة أي (فاعلن) لا تقبل الزحاف بينما نظيرتها في البسيط تقبله، فهو ليس من البسيط في شيء. ونفضل اعتباره من جملتين هما (لابلـى لا - بلـى بلـى لا) أي (مستفعلاتن مفاعلاتن) في كل شطر، ونسميه المخلع. والجملة الأولى هي الجملة المميزة للمنسرح وتقبل زحاف السبب الأول أو الثاني وأحياناً الاثنين معاً، والثانية هي المميزة للمضارع وتقبل التسكين في آخر جملة القافية.

ويبدو هذا الوزن واضحاً في مسطرة أبي نواس:

سلاف دنّ كشمس نجن كدمع جفن كخمر عذن

طبيخ شمس كلون درس بيت فرس حليف سجن

فالجملة الأولى أصابها زحاف والثانية على طبيعتها، فأصبحت جملة واحدة

مكررة.

ومن شعر الأمير عبد الله بن الرحيم بن الحكم:

ويلي على شا....دن كحيل في مثله يُخ....لع العذار

كأنما وج....نتاه ورد خالطه النو....ر والبهار

ومن شعر أبي عامر بن شهيد الأندلسي:

يا صاحبي قم.... فقد أطلنا أنحن طول ال....مدى هجود؟

فقال لي لن....نقوم منها ما دام من فو....قنا الصعيد

تذكرُكم لي... لة نعمنا
ومن شعر أبي القاسم خلف بن فرج شامتاً بحاكم دارت عليه الدوائر، وتظهر فيه موسيقية الجملتين بكل وضوح:

خنتم فهنتم..... وكم أهنتم
فأنتم تحت..... ت كل تحت
سكنتم يا..... رياح عاد
زمان كنتم..... بلا عيون
وأنتم دو..... ن كل دون
وكل ريح..... إلى سكون

ومنه ما غنى دبيس في مجلس أبي عيسى بن المتوكل:

ظمئت شوقاً... وبحر عشقي
أنا الذي صد... رت من غرامي
فمن شهيق... ومن زفير
يفيض عذباً... ولست أسقى
على فراش السد... سقام ملقى
ومن دموع... تجود سبقا

وأغنية النهر الخالد لعبد الوهاب هي من هذا البحر:

مسافر زاهد... الخيال
نامت على صد... ره الليالي
وقلت كمن يبحث عن الحلو في المر:
أحس يوم الن... وى كأنني
هل للمسافا... ت أي معنى
أراك مهما... نأيت عني
وانت أدنى... إلي مني

وقيل:

من راقب النا... مات همأ
وفاز بالذ... ذة الجسور

وقال ابن زمرك:

نسيم غرنا... طة عليل
وروضه زه... ره بليل
لكنه يب... رى العليل
ورشفه يند... قع الغليل

وهو موشح معروف. وكذلك ما قال منير العمادي في موشح "إذا دعانا الصبا":

غذاءُ أسما.....عنا غناءً يكاد من لطف.....فيه يذوبُ
وزاد أبصا.....رنا جمالاً تباح في حبّ.....به الذنوب
ومن وزن المخلّع موشح "أحنُّ شوقاً"
أحنُّ شوقاً... إلى ديارٍ رأيت فيها... جمال سلمي
شربتُ منها... لمى عَقَارٍ من كَفٍّ ساقى الشّد... شراب ألمي
ياظبي مهلاً... فكَمْ مرارٍ وأنت ريا.....نُ ، بتُّ أظمي
هل من سبيل... إلى مزارٍ يشفي فؤاداً..... يذوب سُقما

وقد ورد في بعض الأشعار حذف سبب من عروض البيت، وإحلال ساكن محل سبب (أوحذف فتذيل) في جملة القافية، ومنه قول سلمى بن ربيعة:
إنَّ شواءً ونشوةً وخببَ الباء..... زلِ الأمونُ
والغيد يرفل...ن كالدمى في الرِيطِ والمذّ...هب المصونُ
من لذة العي...ش والفتى للدهر والدّه.....رُ نو فنونُ
والعسر كاليسر...ر والفنا كالعدم، والحَيّ.....ي للمنونُ

وقال ابن الرومي هاجياً عمّرواً، وقد اعتبر فيه لهذا البحر وزناً ثبتّه العروض التقليدي، ولكني ما أظنه فعل ذلك إلا من أجل "حبكة" القافية والمعنى الذي يريد، فبهذا التقطيع تضيع رشاقة البحر. لهذا نستمر في وزننا لهذا البحر كما ثبتناه، وليس ذلك من قبيل المكابرة:

وجهك يا عم...رو فيه طولٌ وفي وجوه الـ...كلاب طولُ
مستفعلن فـا...علن فعولن مستفعلن فـا...علن فعولن

بيت كمعنا....ك ليس فيه معنى سوى أنه.....فه فضول
وهنا تنتهي حدود بحور الجملتين، في ما عدا المجزوء والمشطور والمقطوع
مما سنراه في موضعه، وننتقل إلى البحور ثلاثية الجمل.

١٢- شواهد البحر السريع

وله ثلاث جمل في كل شطر هي (لالابلى- لالابلى- لابللى) أي (مستفعلن
مستفعلن فاعلن). وهو بحر قريب من الرجز ويشاركه في الكثير من خواصه.
والواقع أنه يتألف من جملتين لأن جملته الثانية هي مكررة الأولى. والجملة
الأولى (والثانية) هي جملة بحر الرجز تماما بزحافها الممكنين، أما جملة
(لابلى) فهي جملة البحر المتدارك، وهي تقبل زحاف السبب كما تقبل في
جملة القافية زحاف الوتد. وبهذا فلسنا أمام جمل جديدة ولكننا أمام تركيب
جديد للجمل.

ومن أشهر ما قيل على البحر السريع ما غنى فريد الأطرش من شعر الأخطل
الصغير:

تمر بي ..كأنني لم أكن ثغرك أو ... صدرك أو ... معصمك
ما كان أحل...ى قبلا...ت الهوى إن كنت لا...تذكر فاسد...أل فمك
لو مرّ سي...ف بيننا....لم نكن نعلم هل... أجرى دمي... أو دمك
ومن أشهر ما قيل على البحر السريع، وفي جملة القافية فيه التزام بزحاف
الوتد، ما قال ابن الرومي:

وإنما أولادنا... بيننا أكبادنا... تمشي على ال...أرض

ومثله قول أبي القاسم خلف بن فرج يرثي مدينة الزهراء:

وقفتُ بالزَّ... زهراء مسد... تعبراً معتبراً... أنذب أشد... تاتاً
فقلت يا... زهرا ألا... فارجعي قالت وهل... يرجع من... ماتاً
على أن جملة القافية تقبل التنزيل، ومن تلك ما قال بدوي الجبل:
أحببتها... ساخرة... كالرؤى مبهمة... غامضة... كالظنون
مجنونة... والحسن لم... تكتمل فتتته... إلا بيع... ض الجنون
أرى على... خديك في... ما أرى بألف لو... ن قبل... عاشقين
من قبلة... خائنة... مرة وقبلة... وادعة... في الجبين
وقبلة... حمراء مث... للظى وقبلة... بيضاء مث... لليقين
ومثلها:

كل الأسى الصّد.. صاخب يا.. جارتني فداءً حز.. ن صامت... في العيون
هاتي من ال... أحزان ما... شئته لا يفهم ال... أحزان إل... لا الحزين
ومثلها:

برذك فو... ق الخصر جا.. ر الرؤى فخلفه... تطفر جن... نيّان
شيطاننا... ن اصطفّا... جنّة قد تؤنس ال... جنّة شي... طانتان
يدنيهما الشّد... شوق ولم... تدنوا فهل هما... نهدان أم... نجمتان

ومثله ما غنى زنين في مجلس أبي عيسى بن المتوكل:

ليس إلى... تركك من... حيلة ولا إلى الصّد... صبر لقل.. بي سبيل
فكيفما... كنت فكن... سيدي فإن وج... دي بك وج... د طويل
إن كنت أز... معت على... هجرنا فحسبنا ال... له ونع... م الوكيل

١٣- شواهد البحر الوافر ومجزؤه ومقطوعه

وله ثلاث جمل هي (بلى لِمَلا - بلى لِمَلا - بلى لا) أي (مفاعلتن مفاعلتن فعولن). والواقع أنهما جملتان لأن الثانية فيه هي مكررة الأولى وهي جملة البحر الوافر المرتبطة باسمه، ويمكن استعمالها وحدها في الشعر الحديث. أما جملة (بلى لا) فهي جملة البحر المتقارب وقد مرت معنا. ويكثر في الشعر العمودي وزنه كاملاً، أو مجزوءاً بحذف جملته الثالثة، ويستعمل أحياناً مقطوعاً بحذف جملته الأولى.

(أ) مجزوء الوافر:

قال عمر أبو ريشة:

فما أشقا.....ك أشقاني قفي لا تخ...جلي مني
مرور المت...عب الواني كلانا مر...ر بالنعْمى
وغادرها...كومض الشو.....ق في أخدا.....ق سكران

إن البيتين الأولين يوحيان بأن الشعر من بحر الهزج الذي جملته الأصلية هي (بلى لا لا). ونستمر على هذا الظن حتى تأتينا الجملة العروضية الأولى من البيت الثالث فنجد أنها (بلى لِمَلا)، الأمر الذي يصحح ذلك الظن. والحقيقة أن كل الجمل العروضية الأخرى التي وزناها على (بلى لا لا) هي في الواقع (بلى لِمَلا) أي (بلى لِمَلا) التي دخل عليها زحاف الفاصلة. فالقصيدة إذن من مجزوء البحر الوافر الذي يحتوي في الأصل على ثلاث جمل في كل شطر. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الثلاثة الأبيات تتضمن في مجموعها اثنتي عشرة جملة منها إحدى عشرة جملة دخلها الزحاف وجملة واحدة سليمة. إن الجمل التي دخلها زحاف لا تقل جمالاً عن السليمة، ولكن لنتأمل أن استعمال

رَأَيْتَ النَّا...سَ قَدْ مَالُوا
وَمَنْ مَا عِنْدَهُ...مَالٌ
فَقَانَ عَلَى وَزْنِ بَحْرِ الْهَزَجِ. غَيْرَ أَنَّكَ إِذَا انْتَقَلْتَ إِلَى
سَ آخِرِ بِنَفْسِ الْمَعْنَى:

رَأَيْتَ النَّا...سَ قَدْ ذَهَبُوا
وَمَنْ مَا عِنْدَهُ...ذَهَبٌ
كُلُّ الشَّعْرِ هُوَ مِنْ مَجْزُوءِ الْوَافِرِ.
الوَافِرُ:

يَبْتَرُ الْجُمْلَةَ الْأُولَى مِنَ الْوَافِرِ وَالْإِبْقَاءُ عَلَى الْجُمْلَتَيْنِ النَّا...
...بَلَى لَا). قَالَ الشَّاعِرُ:

فَلَمْ تُتَصَّرْ...بِسَيْفٍ
فَكَمْ قَوْمٍ...أَغَارُوا
سَيُوفُهُمْ...قِصَارٌ
وَلَكِنْ بِالرَّ...رُجُومٍ
وَأُودُوا بِالْ...قِصَارٍ
وَخَطُوتُهُمْ...قِصَارٍ

...لا تعجل... علينا

...الرايا...ت بيضاً

...فطام لنا...رضيع

فر الشعر المشهور:

...رماية كلّ...ل يوم

...ته نظم القوافي

...سلوا قلبي لأحمد شوقي وغنتها أم كلثوم:

...غداة سلا...وتابا

...ال...حوادث ذو...صواب

...سألت القلب...ب يوماً

...ء قد جاوز...ت قدري

...ال...بلاغة ذو...بيان

وي الجبل:

وأمهلنا...نخبرك الـ

ونصير هنـ...ن حمراً قد

تخرُّ له الـ...جبابر ساـ

فلما اشتدّ...د ساعده...

فلما قا...ل قافية.....

لعل على الـ...جمال له

فهل ترك الـ...جمال له

تولى الدم...ع عن قلبي

بمدحك غي...ر أن لي

إذا لم يتّ...تخذك لهـ

(١٤) شواهد البحر الخفيف ومجزؤه

وهو من بحور الجمل الثلاث وهي (لابلى لا - لالابلى - لابللى لا) أي (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) في كل شطر، على أنه في الواقع يتألف من جملتين لأن الثالثة هي مكررة الأولى، وهذه الجملة هي جملة بحر الرمل وقد عرفناها من قبل. أما الجملة الوسطى (لالابلى) أي (مستعلن) فهي جملة البحر البسيط والمجتث وليست جملة الرجز لأنها لايقبل فيها زحاف السبب الثاني بل زحاف السبب الأول فحسب. وأما جملة القافية فتقبل زحاف الوتد. إذا اقتطعنا من هذا البحر جملته الأولى يتبقى لدينا البحر المجتث، أما إذا اقتطعنا جملته الثالثة فإننا نصل إلى مجزوء الخفيف ويكاد يكون بحراً مستقلاً.

(أ) مجزوء الخفيف

غنى عبد الوهاب من شعر الأخطل الصغير:

جفنه علّ.....لم الغزل	ومن العـ.....م ماقتل
فحرقنا.....نفوسنا	في جحيم..... من القبل
ونشدنا..... ولم نزل	حلم الحب...ب والشباب
حلم الزهـ.....والندى	حلم الله.....و الشراب
هاتها من.....يد الرضى	جرعة تب.....عث الجنون
كيف يشكو.....من الظما	من له هـ.....ذه العيون
يا حبيبي.....أ كلما	ضمنا للـ.....هوى مكان
أشعلوا النا.....ر حولنا	فغدونا.....لها دخان
قل لمن لا...م في الهوى	هكذا الحب...ب قد أمر
إن عشقنا.....فعذرنا	أن في وجـ.....هنا نظر

وفي بعض أبياته تنذيل في القوافي. ومن هذه الأبيات نفهم لماذا ويُستحب في مجزوء الخفيف زحاف الجملة الثانية بحيث تصبح (لَ لابلَى) التي تساوي (بلى بلى) وتستقل الجملة الأصلية التامة. وهذه الجملة عندما تأتي في القافية تقبل الترفيل أي إضافة في نهايتها فتصبح (لالابلَى لا)، كما تقبل التنذيل أي إضافة حرف ساكن إلى حرف المد كما فعل الشاعر في بعض أبيات القصيدة. أو كما قلت:

له في خل...قه شؤون	ولنا في ال...هوى شجون
عندما خال.....قُ النظر	قال غَضّوا.... من البصر
سكب الخم...ر في الشفاء	ثم قال الط...طِلا حرام
احشروني.... مع العصاة	وعلى الجنّ...نة السلام

ومثل هذا التنذيل ورد في موشح "مالأحافظك":

ما لأحاف....ظك الصباح	أصبحت تس...حر العقول
أثخنت قل....بنا جراح	أسكرتنا... بلا شمول

(ب) الخفيف التام:

قال المعري:

غير مُجدٍ... في ملتي... واعتقادي
نوحُ بالكِ.... ولا ترنّ....نُمُ شادٍ
وشبية... صوت النّعِيّ...ي إذا قيّد...
..سَ بصوت ال...بشيرٍ فيكل نادر
خفف الوط...ء ما أظنّ...نُ أديم ال..
...أرضٍ إلا.... من هذه ال...أجساد

سرّ إن اسطع...ت في هوا...رويداً
لاختيالاً.... على رفا.....ت العباد
ويُنْتَبِه هنا إلى أن بعض جمل القافية قد يدخل عليها زحاف الوند فتصبح على
وزن (لالى لا) مثل (الأجساد)
وقال بدوي الجبل يرثي سعد الله الجابري:
سأل الصب...ح عن أخيه.....المفدى
أيها الصب...ح لن تُشأ.....هَذَا سَعِيداً
غَيَّبَ اللـ.....ه من سيو....ف مَعْدُ
مُشْرِفِيّاً...حمى وزا.....ن مَعْدَا
كلما عا....رضوا الصوا.....رم فيه
كان أمضى...شَبّاً وأم....ضى فِرْنْدَا
تَهْلُ العي...نُ من بشا.....شة سَعْدِ
رِيَّهَا والـ.....عيون تَر....وى وتصدى
زعم الخصم....م أنه.....مستبَدُّ
حبذا الحك...مُ عادلاً.....مستبَدَا
وهذه القصيدة تذكر بقول البحرى، على تباعد الموضوعين:
لي حبيب... قد لجّ في الـ.....هجر جيداً
وأذاع الصّد...صُودَ من.....ه وأبدى
نو فنون... يريك فيكل يوم
خلقاً من.....جفائله.....مستجداً

يتأبى.... منعاً ويُند...إسْعَا..
..فأَ ويدنو..... وصلاً ويُبد.....عِد صدا
مربي را...ضياً فأط.....مع بالوصد..
...لِ وعَرْض.....تُ بالسلا.....م فرداً
وثنى خذ.....ذه إليَّ على خَوْ.....
.. فِ فقبل.....تُ جلنا.....راً ووردا

ومن بحر الخفيف قصيدة شوقي وغناها عبد الوهاب:
ياشراعاً... وراء دج.....لة يسري بدموعي... تجنبْتُ...ك العوادي
ومن الخفيف ما غنى عبد الوهاب من شعر الأختل الصغير:
الصَّبَا والـ..جمال ملـ.....كُ يدكُ أي تاجٍ... أعزُّ من..... تاجيكِ
نصب الحسد...ن عرشه..... فسألنا من تراها... له فدلَّ...لَ عليكِ
فاسكبي رو...حك الحنو.....ن عليه كانسكاب السد...سماء في... عينيك
ما تغنى الـ...هزار إلـ.....لا ليُلقي زفرات الـ...غرام في... أنْـبـيكِ
سكر الرَوْ...ض سكرةً..... صرعه عند مجرى الـ...عبير من.. نهديك
والفراشا...ت ملت الزّ...زهرَ لما حدثتُها الـ...أنسام عن.. شفتيك

وقد دخل زحاف الود على (تاجيكِ، عينيكِ، نهديكِ)

وكذلك من البحر الخفيف إحدى مشاهير القصائد التي غناها عبد
الوهاب من شعر الأختل الصغير وهي قصيدة "الهوى والشباب":
الهوى والشّد...شبابُ والـ...أملُ المنـ...

..شودُ توحى... فتبعثُ الشّد...شعرَ حيّا

والهوى والشَّ...شباب وال...أمل المنذ...

..شودُ ضاعت... جميعُها.... من يدَيَا

يشرب الكأ...سَ نو الحجا..... ويبقي

لغدٍ في..... قرارة ال.....كأس شيا

لم يكن لي... غدٌ فأفد.....رغتُ كاسي

ثم حطمتُ...تُها على..... شفتيَا

١٥- شواهد البحر المديد

ويقال إن في هذا البحر ثَقَلًا، وقد قلَّ عليه قول الشعر. وهو ثلاثي الجمل
(لابلى لا- لابلى - لابلى لا) أي (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، فالثالثة مكررة
الأولى.

ومن المديد ما قال بعضهم:

أودعونا... سرهم... واستراحوا	فغرقنا... دونهم.... في الهموم
فإذا أف...شيتَ سرّ...راً فويلُ	لكَ قد جئ...تَ بذن...بٍ عظيم
وإذا حا...فظتَ ده...راً عليه	فتذوق... من عذا...ب الكتوم
إن حفظ السدّ...سرّ همّ...م مقيم	وإذا شا...ع فغي...رُ مقيم

وقال عمر بن أبي ربيعة:

إن تكن حا..ولتَ غي...ظي بهجري	فلقد أذ..ركتَ ما...قد كفاكا
غير أني .. فاعلمنّ ... ذاكَ حقًا -	لا أرى النعْ...مة حدّ...تي أراكا

وقال المهلهل:

يا لبكرٍ .. أنشروا..لي كليباً يا لبكرٍ.. أين أي...ن الفرارُ

وقال ابن عبد ربّه، والشعر يتضمن حذفاً في العروض وجملة القافية:
إن في الأخذ... داج مقصود... صورة وجهها يه... تك ست... رالظلام
تحسب الهج... ر حلا... لآ لها وترى الوصف... ل علي... ها حرام
ومن المديد التام شعر لابن المعتز يقول فيه:

علموني... كيف أسد... لو وإلا فاحجبوا عن... ناظري... ي الملاحا
وقد بُني موشح جُعل فيه بيت ابن المعتز خرجته، والصنعة فيه واضحة:
لست من أسد... ر هوا... ك مخلي إن يكن ما... قد طلب... ت سراحا
قد تلزم... ت هوا... ك ضمانا
أعطني من... مقلتي... ك الأمانا
فلقد كا... بدت في... ك زمانا
مذ تملك... ت دجى ال... ليل دلا فغدا وج... هك في... ه صباحا
ظهر الحسد... ن فاضد... حى ملاذا
وأبى القلب... ب فضا... ر جذاذا
فأنا ما... بين ه... ذا وهذا
مذ تقلد... تك سي... فاً محلي فقت حسناً... وجني... ت جراحا

(١٦) شواهد البحر المنسرح

ووزنه على مخالفة العروضيين (لالابلى لا - لالابلى - لملا) أي (مستفعلاتن
مستفعلن فعَلن). فالجملة الأولى هي المميّزة لهذا البحر وتأتي أيضاً في
المخلع. أما الثانية والثالثة فهما الثالثة والرابعة من البحر البسيط. وقد قلّ عليه
قول الشعر لأن العروضيين لم يكتشفوا حقيقة موسيقاه.

ومن البحر المنسرح قصيدة لسان الدين بن الخطيب التي يستتصر فيها
سلطان المغرب لنجدة الغني بالله ملك غرناطة:

خليفة الله... ساعد الله... قدرُ
عُلاك ما لا... ح في الدجى..... قمرُ
وجهك في الناء... ثبات بد... ر دجى
لنا وفي المَحْ... ل كفك الله... مطرُ
وجملة الأم... ر أنه... وطنُ
في غير عليا... ك ماله... وطرُ

وقال عمر بن أبي ربيعة:

قد كاد قلبي.. والعين تب... صرهم
لما تواروا... بالغور يذ... صدعُ
ياقلب صبراً.. فإنه... سفة
بالمرء أن يس... تفزّه الله... جزعُ

وقال أيضاً:

شطت ديار الله... حبيب فاغ... تربت
هيهات شعب الله... حبيب من.. وطني
علقتها شق... وة وبنا... ن بها
عني مليك... فأصبحت... شجني

وقال ابن الرومي وفي جملة القافية زحاف الفاصلة:

لو كنت يومَ الله... الفراقِ حا... ضرنا
وهن يطفئ... ن لوعة الله... وجد

لم تر إلا.....دموعَ با.....كية
تسفع من مق.....لة على.....خذ
كان تلك الد.....دموعَ قط...رُ ندَى
يقطر من نر.....جسٍ على..ورد
وقال أبو فراس الحمداني:

يا حسرة ما...أكادُ أخ...ملها
آخرها مز...عجّ وأو.....ولها
عليلة بالش...شام مو...جعة
بات بأيدي ال...عدى مع...لها
يا أمّاه...ذه موا...ردنا
نعلها تآ...رة ونن.....هلها
أسلمنا قو...منا إلىنوب
أيسرها في ال...قلوب أ ق...تلها
وقال شاعر عباسي:

يا هائم القلب...ب عاصٍ من...عذلك
ما نلت ممن.....هويته.....أملك
دعاك داعي ال.....هوى بخذ...عته
حتى إذا ما....أجبتة.....خذلك
فاحتلّ لداء ال.....هوى وسط...وته
إنك إن لم....تداوه.....قتلك
وقالت نازك الملائكة:

كأس حليبٍ ... مثلجٍ ... ترفٍ
 أم جدولٍ سا...ئلاً من الصّد...صدفٍ
 أم غسقٍ أبّ...يضٍ يسبّ...لُ على
 خدود ليلٍ معطر السّد.....سدفٍ
 أم حقّ عطرٍ... ملوّنٌ...خضيلٌ
 يقطر شهداً...لكل مغ.....ترفٍ
 أم أنت خدٌ... مزنبقٌ...أرجُ
 ينعس فوق ال...أعشابٍ والسّد...سعفٍ
 ومن موشح أندلسي، ونأخذ منه أبياته دون أقفاله التي هي من وزن آخر،
 ولكل بيت قافية مستقلة لشطريه:
 الحب يُجنّب...ك لذة ال...عذلٍ
 واللوم فيه...أحلى من ال...قبّلٍ
 لكل شيءٍ ...من الهوى.....سببُ
 جدّ الهوى بي.... وأصله ال...لعبُ
 بذلك الوج...ه إنه...قسَمُ
 صنه عن الذمّ.....إنه...حرمُ
 ياغرة غرّ...رني بها ال...قذرُ
 الشمس في ما...ئها أم ال...قمرُ
 ومن موشح أندلسي آخر، وبعض أجزائه من وزن مختلف (وضعناها ضمن
 قوسين)، وفيه تناوب في القوافي:

صبرتُ والصب...ر شيمة ال...عاني
ولم أقل لل...مطيل هج...راني:
(معذبي... كفاني)
هل كان غيري... يعتز بالذ...ذلة
علقتُه يذ...تمى إلى ال...حالة
ملالة النا...س عنده...ملة
لا يحسن الشع...ر وصفه.... كلة
فكل يوم... أراه في...شان
أما تني حب...ه وأحد...ياني
(بأشنب...سقاني)
ويُنْتَبِه إلى أن القوافي قد دخل عليها زحاف الفاصلة.
ومما قيل على هذا البحر:
وأيُّ شيءٍ.... الذُّ من...أمل
نالته معشو...قة وعاء...شقها
من لم يمت غب...طة يمت...هرماً
الموت كأس... والمرء ذا...ثقها
ومن قول ابن الرومي يهجو الأخفش:
قلت لمن قا...ل لي عرض...ت على..
أخفش ما قل...ته فما...حمده
قصرت بالشع...ر حين تع...رضه
على مَبِين ال...عمى إذا ان...تقده

ما بلغت بي ال...خطوبُ رت...بةً من
 تفهم عنه... الكلابُ وال...قِرْدَة
 ومن الأشعار المعاصرة قول سعيد عقل:
 مُرَّ على زه...ر الدار يا... نَسَمُ
 ولا تَكَلِّم... أو تسكر ال...كَلِمُ
 بين غصون... إزاء نا...فزة
 غُلَّ وأهل ال...غصون ما... علموا
 علكَ تدري... ما قصة...حكيتُ
 ما قُبَلْ طَبْ...نَ ما فَمَّ وفَمُ
 هل حجرٌ عند...دهُ فرش...تُ لها
 زندي ، أنذرى كي...ف يندري ال...حُلْمُ
 كان الكناري...ي منذ أق...لَقَه ال...
 أصفر في الثو...ب خانه الذ...نغمُ
 فسطانها، قا...لَ مزقت...ه يدي
 فسطانها الأص...فرُ الشَّجِي ال...أَلِمُ
 واليوم أوّا...ه كَلِّمَسمعتُ
 طيراً على الأي...ك شفهاسقمُ
 إني لأنوي... بكل أصد...فر مِ ال
 أطيّار شراً..... إني دمٌوادمُ
 - هاك الكناريّ .. - لا، دعي...يدي
 دعي ولا مُست...سَ إنهحرمُ

وهنا ندخل حدود البحور المطوّلة من رباعية الجمل:

(١٧) شواهد البحر البسيط ومشطوره ومقطوعه

يعتبر هذا البحر على طول مداه رشيّقا، وقد قيل عليه الكثير من الشعر العربي. وهو رباعي الجملة (لابلَى - لابلَى - لابلَى - لِمَلَا) أي (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن) والواقع أنه مؤلف من ثلاث لأن الثالثة مكررة الأولى، وأما الرابعة فهي أصلية وإن كانت تشبه الثانية حيث تساوي زحافها ولكنها ليست هي. والجملة الأولى ليست جملة الرجز بل نعتبرها جملة المجتث لأنه لايجوز فيها إلا زحافاً واحداً بخلاف جملة الرجز. والثانية هي جملة المتدارك، في حين أن الرابعة هي جملة الخبيب.

ومن عيون الشعر ما قال الأخطل الصغير:

عذراً لمن... مات لا....عذراً لمن... سلّما

إذا تهذّ....دم مج...دّ واستيّب....حَ حِمى

شفاك دا....ؤك، أشفى الدّا.....أقتله

للحر ، إنّ ...صدم ال...أحداث فاند...صدما

لبنان هل...لي إلى....أُنْزِكَ صا...عقّة

يزيل ته...دارها... من أُنْزِكَ الصّد...صمما

أكلّما اك...تسح ال....أوطان مك...تسح

طاطأت حدّ...سى يسا...وي رأسك ال...قدما

سيّانٍ عند...د ابتنا....المجد في....وطن

من يحمل السّد...سيف أو...من يحمل ال...قلما

قال النابغة يمدح النعمان:

وما الفراء...ت وقد... هاجت غوا...ربه
ترمي أوا...نئيه...عبرين بالز...زبد
يوماً بأج...ود...من...ه قيد نا...فلانة
ولايحو...ل عطا...ء اليوم نو...ن غد
وقال الحطيئة يستعطف عمر بن الخطاب:
ماذا تقو...ل لأف...راخ بذي...مرخ
زغب الحوا...صل لا...ماء ولا...شجر
القيت كا...سبهم...في قعر مظ...لمة
فاغفر...علي...ك سلا...م الله يا...عمر
وقال المتنبى:

ما كل ما...يتمن...نى المرء يد...ركه
تجري الريا...ح بما...لاتشتهي الس...سفن
ومن البسيط قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي وغنتها ام كلثوم:
ريم على ال...قاع بي...ن البان وال...علم
أحل سف...ك دمي...في الأشهر ال...حرم
لما رنا...حدث...ني النفس قا...ئلة
ياويح قلب...بك بالس...سهم المصي...ب رمي
وهي معارضة لماقال البوصيري:

أمن تذكر...كر جيب...ران بذي...سلم
مزجت دمه...عاً جرى...من مقلّة...بدم

لولا الهوى... لم تُرَقْ... دمعاً على طللٍ
 ولا أرق... لتَ لذك... برِ البان وال... عَلم
 نعم سرى... طيف من... أهوى فأر... رَقني
 والحب يع... ترض ال... لذات بال... أَلَم
 ومن المشهور قول ابن الرومي يصف الخباز:
 إن أنسَ لا... أنسَ خب... بازاً مرر... تْ به
 يدحو الرُّقا... قة مث... لَ الملح بال... بصر
 ما بين رؤ... يتها... في كَفِّه... كرة
 وبين رؤ... يتها... قوراء كال... قَمَر
 إلا بمث... ل الذي... تتداح دا... ئرة
 في لجة ال... ماء يُل... قى فيه بال... حَجَر
 وقوله يصف قلي الزلابية:
 يلقي العج... ين لُجِب... ناً من أنا... مله
 فتستحي... ل شَبَا... بيكاً من الذ... ذهب
 ومن أشهر ما قيل على البحر البسيط قصيدة ابن زيدون في ولادة:
 أضحى التنا... ئي بدي... لاً من تدا... نينا
 وناب عن... طيب لَق... يانا تجا... فينا
 بنتم وبذ... نا فما... ابتلت جوا... نحنا
 شوقاً إلي... كم ولا... جفت ما... قينا
 وهي مثال على الالتزام في جملة القافية بزحاف الفاصلة حيث تتحول (لَمَلا)
 إلى (لالا) في جميع جمل القوافي. وكذلك ما قال بدوي الجبل:

أَتَسْأَلِي...ن عن ال...خمسين ما... فعلت
يَبْلَى الشَّابَا...ب ولا...تَبْلَى سَجَا...يَسَاهُ
فِي الْقَلْب كَن...زُ شَبَا...بِ لَانْفَا...دَلَه
يُعْطِي وَيَزُ...دَادُ مَا اَزُ...دَانَتْ عَطَا...يَاهُ
وَمِنْ ذَلِكَ أَيْضاً مَرِثِيَةُ الْأَنْدَلُسِ لِأَبِي الْبَقَاءِ صَالِحِ بْنِ شَرِيفِ الرُّنْدِيِّ
وَيَقُولُ فِيهَا:
لِكُلِّ شَيْءٍ...إِذَا... مَا تَمَّ نَقْدُ...صَانُ
فَلَا يُغَرَّ...رَ بِطِي...بِ الْعَيْشِ إِنْ...سَانُ
هِيَ الْأُمُورُ...ر كَمَا... شَاهِدَتُهَا...دُولُ
مِنْ سَرَّهْ...زَمَنُ...سَاعَتُهُ أَزُ...مَانُ
وَهَذِهِ الدَّ...دَار لَا...تَبْقَى عَلَى...أَحَدٍ
وَلَا يَدُو...م عَلَى... حَال لَهَا...شَانُ
وَمِنْ ذَلِكَ أَيْضاً شَعْرُ عَزِيزِ أَبَاظَةَ "هَمْسَةُ حَائِرَةٍ" الَّتِي غَنَاهَا عَبْدُ الْوَهَّابِ:
يَا مَنِيَّةَ النَّ...فَس مَا...نَفْسِي بِنَا...جِيَّةِ
وَقَدْ عَصَفُ...تَ بِهَا... نَأْيَا وَهَجُ...رَانَا
أَضْنَيْتِ أَسْدُ...وَانَ مَا... تَرْقَى مَدَا...مَعُهُ
وَهَجَّتِ فَوْ...قَ حَنَا...يَا السَّهْدِ حَيَّ...رَانَا
يَغْضِي حَيَا...ءٌ وَيَغْ...ضِي عَفَّةٌ...وَتَقَى
إِنْ الْحَيَا...ءِ سَيَا...جِ الْحُبِّ مَذُ...كَانَا
وَمِنْ ذَلِكَ أَيْضاً مَا قَالَ أَبُو تَمَّامٍ:

حسنُ الحضا...رّة مج...لوبٌ بَتَطْ...رية

وفي البدا...وة حُس...نٌ غيرُ مَجْ...لوب

مشطور البسيط

وقد قيلت أشعار قليلة على مجزوء البسيط ومشطوره. ومما قيل من مشطور البسيط موشح "أدرُ لنا أكوابُ"، وقد التزم فيه الشاعر بزحاف الفاصلة في قوافيه كما نيل بعض قوافيه، إلا أنه أدخل على جملته الأولى زحافاً غير مقبول في الأصل (في قوله غنّ) ومنه:

أدرُ لنا.....أكوابُ	يُنسى بها ال...وَجْدُ
واستحضر ال...جلاسُ	كما اقتضى ال...ودُ
دن بالطلا...شرعا	ما عشتَ يا...صاح
ونزّه السّ...سمعا	عن منطق ال...لاحي
فالحكم أنتسعى	عليك بالرّ...راح
نديمنا....قد تآبُ	غنّ لهواشدُّ
واعرضْ عليه...الكاسُ	عساه يرّ...تَدُّ

ويعتبر من مشطور البحر البسيط هذا الموشح الأندلسي، والجديد فيه أن الشاعر قد التزم، ضمن الوزن الكامل لكل شطر، بقافية بينية في وسط الجملة الثالثة بحيث ينقسم الشطر إلى قسمين. ويتضح وزن الشعر إذا قرئ بدون توقف وراء تلك القافية مع إشباع رويها:

ياويح صبّ...بِ إلى ال...برقِ <<	له...نظرُ
وفي البكا...مع ال...وُرقِ <<	له...وطرُ
من أجل بُعد...دي عن...صحبِي <<	بكّي...تُما

كم لي هنا.. لك من..... شرب << ووصد.. ل ثمي
وعسكرُ ال... ليل في ال... غرب << قد ان... هزما
أمسك فؤا... دي بالر... رفُق << إذا اب... تكروا
إني أرا... ه من ال... خَفُق << سَيَنُ... فَطِرُ

إن ذلك الترتيب الهندسي قد يوحي إلى القارئ بأن الشطر الثاني من كل بيت هو على وزن (بلى لِمَلا) أي (مفاعلتن) ولكن ذلك غير صحيح، لأن (بلى) هي هنا تكملة لجملة عروضية لم تكتمل في الشطر الأول وهي (لا لا..).

مقطوع البسيط:

إذا حذفت الجملة الأولى من البحر البسيط تولد بحر رشيق وزنه (لا بلى - لا لا بلى - لِمَلا) أي (فاعلن مستفعلن فَعَلن) وهو وزن لطيف. ومنهم من يعتبر هذا الوزن فرعاً من المديد بزحزحة سبب من جملة إلى أخرى أي (لا بلى لا - لا بلى - لِمَلا) أو (فاعلاتن فاعلن فَعَلن)، وهذه مسألة اعتبارية، وما نثبت هنا يمثل رأينا. فلو كان أصل (فَعَلن) فاعلاتن مخبونة محذوفة لكان الخبن عارضاً لا راسخاً في شطري البيت.

ودليلنا على ذلك أيضاً قول ابن أبي ربيعة:

رخصة... حمراء نا... عمة طفلة... كأنها... قمر
لو سقى الأموات ري... قتها بعد كا... س الموت لاند... تشروا

فلو كان البحر من المديد كان ابتداء الوزن في (طفلة كـ..) على وزن (فاعلاتن) وهذا لا يجوز في المديد، بينما يجوز الخبن في الجملة الثانية في مقطوع البسيط ومحلها هو الجملة الثالثة في أصل البسيط.

وكذلك يُثبت رأينا قول عدي بن زيد:

ربّنا... ربّ بئأر.....مقها تقضم ال...هنديّ وال.....غارا
وبها....ظبيّ يؤجّ.....ججها عاقذ...في الخصر زنّ.....نارا
فإن زحاف الفاصلة في جمل قوافيه يثبت أن (فعلن) هي جملة أصلية في
البحر.

ومثل ذلك ورد في قول عليّة بنت المهدي:

إن نا..سأ في الهوى...غدروا أحدثوا....نقض الموا.....ثيق
ماترا....ني بعدهم.....أبدأ اشتكي...عشقاً لمع.....شوق

وما ورد في الموشح الحلبي :

سلّ في...نا اللّحظ هنّ.....ديا وأرا...نا القدّ خطّ.....طيا
حسنه...قد فاق يو...سّفقه خذه...قد فاح مسّ.....كيا

وما قيل على مقطوع البسيط ليس بالقليل، ومنه ما قال امرؤ القيس:

وخلي...ل قد أفا.....رقه ثم لا.. أبكي على.....أثره
وابن عمّ...م قد تركت له صفو ما...الحوض من ..كدره

وقول أبي نواس:

خفت مأ...ثور الحديد...غداً وغدّأدنى لمنّ.....تظيرة
خاب منّأمسى إلى..بلد غير معذ...لوم مدىسفرة
فامض لا.. تمننّ عليّ...يدياً منك ال.....معروف منّ...كدره

ومن مقطوع البسيط أيضاً:

باحورا...ر العين والدّ...دعج واحمرار ال...خد في الضدّ...ضرج
وبتفّ...فاح الخدو....د وما ضم من...مسك ومنّ.....أرج
كن رقيّ...ق القلب إن...ك من قتل منّ....يهواك في.....حرج

ومثله:

وإذا... ما افترّ مُب...تَسَمّا
ما لما... بي منك من... فرج
أطلق ال...أسرى من ال...مهج
لا ابتلا...ني الله بال...فرج

ومنه:

قلتُ قل..بي قد فتك...ت به
قال ما... في الدين من... حرج
ومنه أيضاً:

لايبا...لي اليوم ما... صنعا
كنتُ ذا... نسكٍ وذا... ورع
من بقل...بي يبدع ال...بدعا
فترك...تُ النسكُ وال...ورعا
ومن مشهور ما قيل على مقطوع البسيط الموشح الأندلسي الذي لحنه الأخوان
رحباني مجدداً بعد أن ضاع لحنه الأصلي:

ياشقي...قَ الروح من...جسدي
أيهما الظّ...ظبي الذي...شردا
أهوى...بي منك أم...لمم
تركت...ني مقلتا...ك سدى

زعموا..أني أرا..ك غدا

وأظنّ...ن الموت دو...ن غد
أين من...ني اليوم ما...زعموا

(١٨) شواهد البحر الطويل ومشطوره

وهو رباعي الجمل يوزن على (بلى لا- بلى لا- بلى لا- بلى بلى) أي (فعولن
مفاعيلن فعولن مفاعلن). فالجملة الأولى هي جملة المتقارب، والثانية جملة
الهج، والثالثة مكررة الأولى. وأما الرابعة فنعتبرها جديدة على ما سبق.
ومن أشهر ما قيل على البحر الطويل معلقة امرئ القيس:

قفا نب...ك من نكرى... حبيب..... ومنزل
 بسقط ال...لوى بين الد...دخول...فحومل
 فتوضي...ح فالمقرا...ة لم يعد...فأ رسمها
 لما ند...سجته من... جنوب...وشمال
 وفيها يقول في وصف الحصان:
 مكر... مفر مق...بل مدب.....ر معاً
 كجلمو..د صخر حط...طه السي...ل من عل
 وفي وصف الجبل ثبير:
 كأن... ثبيراً في...عراني...ن وبليه
 كبير... أناس في...بجاد... مزمل
 وفي المجون وقد قفز إلى هودج الفتاة:
 تقول... وقد مال ال...غبيط... بنا معاً
 عقرت... بعيري يا ام...راً القي...س فانزل
 وقال الحطيئة يهجو نفسه:
 أرى ل...ي وجهاً قَبَّ...ح ال...ه خلقه
 فقبَّ...ح من وجه... وقبَّ.....ح حامله
 وقال الفرزدق:
 كليني... لهم يا... أميم.....ة ناصبي
 وليل... أقاسيه... بطيء ال...كواكب
 وقال النابغة مخاطباً النعمان:

وإنَّ...كَ كالليل الـ...لذي هـ...و مدركي
وإن خـ...ت أن المـ...تأى عـ...كَ واسعُ
وقال أبو تمام:

وطولُ...مقام المرء...في الحيـ...مُخلقُ
لديبا...جَتيه فاغـ...ترب تـ...تجددُ
وقال المعري:

ألا في...سبيل اللـ...ه ما أـ...نا فاعلُ
عفافٌ... وإقدامٌ...وسعيٌ...ونائلُ
وإني...وإن كنت الـ...أخيرَ...زمانه
لأتـ...بما لم تسـ...تطعه الـ...أوائلُ
وقال طرفة بن العبد في معلقته:

لخولـ...ة أطلالٍ...ببرقـ...ة نهمدُ
تلوخُ...كباقي الوشـ...م في ظا...هر اليدِ
ألا أيـ...يُهذا الزا...جري أخذ...ضر الوغى
وأن أشـ...هدَ اللذا...ت هل أنـ...ت مخذي
ستبدي..لك الأيا...م ما كنـ...ت جاهلاً
ويأتئـ...كَ بالأخبا...رٍ من لم...تزودُ
وقال زهير بن أبي سلمى:

سئمتُ... تكاليفَ الـ...حياة...ومن يعشُ
ثمانين...ن حوْلاً لا...أبا لـ...كَ يسأمُ

لسانُ الد.. فتى نصفاً.. ونصفاً.... فؤادهُ
فلم يذ...قَ إلا صو...رةُ اللخ...مِ والتم
ومن مشهور الشعر:

جُننا...بليلي وه...ي جُنْتُ... بغيرنا
وأخرى...بنا مجنو...نة...نريدها
على أن البحر الطويل يحتمل الزيادة في الوجد وتحويله إلى سببين في القافية.
ومن ذلك ما قال أحمد شوقي وغنى عبد الوهاب:

سجى اللـ...لُ حتى ها...جَ لِي الشَّع...ر والهوى
وما البـ...دُ إلا اللـ...لُ والشَّع...ر والحبُّ
ألم... على أبيات...لـ...ي... بي الهوى
وما غـ...رَ أبياتي... لـ...لُ ولا ركبُ
وباتت... خيامي خط...وة من...خيامها
فلم يش...فني منها...جوار... ولاقربُ
إذا طا...ف قلبي حو...لها جن...ن شوقه
كذل...ك يشفي الغـ...لة المن...هل العذبُ
يحن... إذا شطّت... ويصبو... إذا دنت

فيا وي...ح قلبي كم... يحن...وكم يصبو
وهذه القصيدة هي مثال على الالتزام بإحلال سببين محل وتد واحد في
جملة القافية، أي بالإطالة التي هي الاستثناء وليس العكس كما قد يُظن.
ومثل ذلك قصيدة أبي فراس الحمداني وغنتها أم كلثوم:

أراك... عصي الدم... مع شيم... تُك الصبر
أما لل... هوى نهى... عليك... ولا أمر
نعم أ... نا مشتاق... وعند...ي لوعة
ولكن...ن مثلي لا... يذاغ... له سر
ويشبهه قول الزهاوي:

إذا الشع...ر لم يهز...ك عند... سماعه
فليس... خليقا أن... يقال.... له شعر
ومن أمثلة الالتزام بجملة القافية ذات السببين قول المعري:
أيا دا...رها بالحز...ن إن... مزارها
قريب... ولكن نو...ن ذل...ك أهوال
إذا جُن...ن ليلي جُن...ن شوقي... وزاده
خفوق... فؤادي كل...لما خ...فَقَ الآل
وماء... بلادي كا...ن أنج...ع مشرباً
على أن...ن ماء الكر...خ صهبا...ء جريال
فياو...طني إن فا...تني ب...ك فائت
من الده...ر فلينع...لساك...نك البال
ومن ذلك ما قال أبو نواس:

أديرا...علي الكا...س تتك...شف البلوى
وتلتذ...ذ عيني طي...ب رائ...حة الدنيا
إذا ما...علاها الما...ء خلت...حبابها
تفاري...ق در...في.. جوان...بها شتى

فتزدا...دُ عند المز...ج طيباً....كأنها
إشار...ة من تهوى ..إلى كل...ل ما تهوى
وقال ابن الرومي يرثي ولده:
بكاؤ...كما يشفي...وإن كا....ن لايجدي
فجودا...فقد أودى...نظير...كُما عندي
توخي...حمام المؤ...ت أوس...ط صبيتي
فلل.....ه كيف اختا...ر واس...طة العقد
على أن هذا البحر يصبح رقيقاً إذا دخل على قافيته زحاف الوتد: ولأبي
فراس الحمداني ما غناه ناظم الغزالي:
أقول...وقد ناحت...بقربي...حمامة
أيا جا....رتا لو تشد...عرين...بحالي
أضح...ك مأسور...وتبكي...طليقة
ويبس...م محزون ويند...ب...سأل
أيا جا...رتا ما أن...صف الده...ر بيننا
تعال...أقاسمك ال...هموم...تعالني
وزحاف الوتد يجبر الجملة التي تسبق جملة القافية على إدخال الزحاف
على سببها الأخير. ومثل ذلك قول المعري:
تواصل...ل حبلُ النا...س من عه...د آدم
إلي...ولم يوصل...بلام...ي باء
ومن ذلك لامية السموعل:

تُعِي...رُنَا أَنَا... قَلِيلٌ ...عَدِيدُنَا
فَقُلْتُ... لَهَا إِنَّ الْ...كِرَامَ..... قَلِيلُ
وَمَا مَا...تَ مِنْ سَيِّ...يْدٌ حَتَّى...فَ أَنْفِهِ
وَلَا طَلَّ...لَ مِنْ حَيٍّ...ثُ كَانَ..... قَتِيلُ
وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ أَبِي دِرَاجِ الْقَسْطَلِيِّ:
أَلَمْ تَعُدْ...لَمِي أَنْ الثَّ...ثَوَاءَ...هُوَ الثَّوَى
وَأَنَّ... بِيُوتِ الْعَا...جِزِينَ..... قُبُورُ
وَأَنَّ... خَطِيرَاتِ الْ...مِهَالِ...كَ ضُمْنُ
لِرَاكِ...بِهَا أَنْ الْ...جِزَاءَ..... خَطِيرُ
وَقَوْلُ حَافِظِ إِبْرَاهِيمَ فِي لِسَانِ حَالِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ:
وَسِعَتْ.. كِتَابَ اللَّهِ.....لِفْظًا.... وَآيَةً
وَمَا ضِيقُ...تُ عَنْ آيٍ..بِهِ وَ...عِظَاتِ
فَكَيْفَ.. أَضِيقُ الْيَوْمَ...مِنْ عَنْ وَصْدٍ...فِ الْآلَةِ
وَتَتَسَيَّبُ...قِ أَسْمَاءٍ.. لِمَخْتَدَ.....رَعَاتِ

مشطور الطويل

وقد قيلت أشعار من مشطور الطويل أغلبها من الموشحات الأندلسية ومنها:

أَيَا فَدَ...نَةَ الْقَلْبِ خَفِ الْ...هِ فِي صَبٍّ قَتِيلٍ... مِنْ الْحَبِّ
تُمنِّي...هِ بِالْمِزْنِ وَبَرْقُ...كَ خَدَاغُ
مَتَى يُقْدُ...تَضِيَّيْنُ يُدَانُ... بِهِ الْبَيْنُ عَلِيَّ... لَكُمْ عَيْنُ
فَمَا تَذُ...ثْنِي مَنِي عَيُونٌ... وَأَسْمَاعُ

الفصل الرابع

شواهد الأوزان المستحدثة

في الوقت الذي تجمد فيه علم العروض مقتصرأ على البحور التقليدية سار الشعراء في طريق التطوير باتجاهين رئيسيين:

أولهما التثويع والتلوين انطلاقاً من الوزن الشعري وإمكاناته الكامنة، وهي التي أمطنا عنها اللثام بالرجوع إلى عناصر الوزن وهي السبب والوَد والفاصلة والتركيبات الممكنة لها،

وثانيهما هو التوجه نحو الإيقاعات الموسيقية بهدف تطبيقها على الشعر وتحقيق الانسجام بين نوعي الإيقاع في الغناء. وقد انصب الاتجاهان على الغالب في الأشعار الغنائية ولاسيما الموشحات الأندلسية.

والواقع أن الموشحات الأندلسية يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أصناف:

الأول وهو المنبثق عن استخدام الجمل العروضية التقليدية مع تضمين الزخارف والتناظرات الهندسية ولكن دون الخروج على قواعد العروض وخاصة الزخافات المقبولة في الجمل العروضية. وهذه التناظرات الهندسية تنسجم مع العقلية الحضارية لأهل الأندلس، فهي تتمثل أيضاً في النقوش المعمارية التي ما تزال حية إلى اليوم في تلك المدن الأسبانية التي تتميز بالتراث الحضاري الإسلامي عموماً والعربي خصوصاً.

أما الصنف الثاني فهو الذي سعى إلى الإقتراب في الأوزان من الإيقاعات الموسيقية، فتولدت أوزان جديدة بفلسفة جديدة تعتمد على الإيقاع الموصّل، ولكن لم تخرج عن قوانين العروض.

والثالث وهو ما سمي بذي الأوزان المضطربة، وهي لكونها غير مألوفة لم يفهمها الباحثون واعتبروها أوزاناً مضطربة وهي ليست كذلك. وهذه هي الأوزان التي حيرت المستشرقين وأعجزت أدباء عرباً على رأسهم ابن سناء الملك الذي اعتبرها لا تستقيم لوزن "لانفلاتها من الكف". وقد أثبتت دراساتي أن الاضطراب فيها لا يتجاوز الزحافات في أوزان الإيقاع الموصّل. وهي زحافات لم تخرج على قوانين العروض أيضاً.

وسنحاول في هذا الموضع أن نستعرض بعض الأوزان المستحدثة التي طوّرت على أساس شعري، سواء عن طريق الجمع بين جمل عروضية من بحور مختلفة، أو تركيب جمل جديدة تماماً، أو الجمع بين جمل جديدة وأخرى تقليدية، ثم ننتقل إلى الأوزان التي وضعت للتجاوب مع متطلبات الإيقاع الموسيقي وربما انطوت أحياناً على هنات عروضية لاتأبأها الموسيقى.

وقد جئنا في موضع آخر من هذا الكتاب بأمثلة توضح قصور العروض ويسبق الشعراء له، وتتطوي على الدعوة إلى الاستمرار في هذا الاتجاه بعد أن اندثر أو كاد.

إن المهم أن نعرف أن الأوزان الشعرية التي عرفها العروض التقليدي ليست إلا القليل من التركيبات التي يمكن توليدها بالانطلاق من المقاطع العروضية وهي السبب والوتد والفاصلة، وأن كل الأوزان المستحدثة أو التي يمكن إضافتها لا تخرج على هذا المبدأ.

وما هدفنا إلا أن نجعل عقلية دارس العروض منفتحة على إمكانيات التطوير واستيعابها، بالإضافة إلى تشجيع من يجد في نفسه الرغبة والقدرة على قول الشعر على الابتكار بدلاً من الاقتصار على التقليد.

أولاً - التطوير على أساس شعري

وقد تم ذلك إما بالجمع بين جمل تنتمي إلى بحور مختلفة أي بتداخل البحور، أو بابتكار جمل جديدة، أو بالجمع بين جمل جديدة وأخرى تقليدية.

ألف - تداخل البحور

إن الجمع بين جمل من بحور مختلفة لا يولد جملاً جديدة وإنما يمكن أن يعتبر توليد بحور جديدة.

(١) جمع المخلع والمجث وجملة المنسرح:

ولنتأمل قصيدة الأخطل الصغير:

يا مجدُ يا فنّ...نُ يا جنونُ

(لا لابلَى لا) (بلى بَلالُ)

لم تُبقِ منْ.....ي الليالي

(لا لابلَى) (لا بلى لا)

لا النخل ير...شف شهدي

(لا لابلَى لا) (لَ بلى لا)

وكان جي.....دي وخدي

أبعد ما.... كان نهدي

أصبحت أصد...بحت وحدي

يامجد يا فنّ...نُ يا جنونُ

(لا لابلَى لا) (بلى بَلالُ)

اين الهوى.... والفتون

(لا لابلَى) (لا بلى لا)

سوى خيا....لِ خيالي

(لَ لابلَى) (لَ بلى لا)

ولا الفَراشُ

(لَ لابلالُ)

لها فِراشُ

يروى العطاشُ

والعصبة ال...معجبون

(لا لابلَى) (لا بلى لا)

وقد تداخل فيها المخلّع (البيت الأول وقد كرّر) مع المجتث (الجزء الأيمن مما تبقى من الأبيات وكل البيت الأخير) مع جملة المنسرح (ولا الفراش ونظيرتها).

(٢) جمع جملتي المتدارك والمتقارب:

وجملة المتدارك هي (لابلَى) أما جملة المتقارب فهي (بلى لا)، وقد جاء ذلك في الموشح المشهور الذي يُغنى إلى اليوم:

من غنا الـ...بلابلْ	ونوح الـ...حَمَامْ
(لابلَى) (بلى لا)	(بلى لا) (بَلالْ)
هاجت الـ...بلابلْ	وزاد الـ...غَرَامْ
هل لنا ...يواصلْ	رشيقُ الـ...قَوامْ
أم لنا... يماثلْ	بكاس الـ...مُدامْ
زارني... مرادي	وكان الـ...الطيبْ
واشتقى...فؤادي	بنور الـ.....حبيبْ
والهنا ... ينادي	بموت الـ...رقيبْ
ما هنا...عوانلْ	كُفينا الـ...مَلامْ

والشطر الأول يجمع بين البحرين، أما الثاني فكله من المتدارك مع تسكين جملة القافية (إحلال ساكن محل السبب أو حذف وتذييل).

(٣) دمج البحرين الخفيف والبسيط:

ومثال ذلك موشح لسان الدين بن الخطيب، وهو موشح قديم وله لحن حديث:

ربّ ليلٍ... ظفرت بالـ....بدرِ	ونجوم السّـ...سماء لمّ... تدرِ
(لابلَى لا) (لَ لابلَى) (لِملّا)	(لَ لابلَى لا) (لَ لابلَى) (لِملّا)

حفظ الله... له ليلنا... ورعى أيّ شمل... من الهوى.... جمعا

(لَ بلى لا) (لا لا بلى) (إملا) (لا بلى لا) (لَ لا بلى) (إملا)

غفل الده... ر والرقيد... ب معا

ليت نهر النّ... نهار لم.. يجرِ حكمَ الله... له لي على ال... فجرِ

وقد جاء كل شطر فيه مبتدئاً بجملتين من بداية الخفيف هما (لا بلى لا -

لا لا بلى) بحيث كانت الجملة الثانية أي (لا لا بلى) وكأنها الجملة الثالثة من

البحر البسيط فلحقت بها جارتها هناك وهي (إملا) أو بديلتها (لا لا).

٤) الدمج بين البسيط والمتدارك:

ويمثله جزء من موشح أندلسي:

هل من سبي... لٍ لرشد... ف القبلُ هيهات من.. نيل ذا... كَ الأملِ

(لا لا بلى) (لا بلى) (لا بلى) (لا لا بلى) (لا بلى) (لا بلى)

كم دونه.. من سيو... فِ المقلّ سَلَّتْ بلح... ظٍ وقا... حِ خجلٍ

٥) جمع جملة المنسرح مع جملة المتقارب:

اجتمعت جملة المنسرح (لا لا بلى لا) في الشطر الأول مع جملة المتقارب

(بلى لا) مكررة في الشطر الثاني في هذا الشعر الذي يُغنى كموشح حلبي :

مرّ التجنيّ بديعَ ال... مُحَيّا

(لا لا بلى لا) (بلى لا) (بلى لا)

حلّو التثنيّ أدري لي ال... حُمَيّا

لاتتأ عني دلالاً... وغَيّا

العشق فني وأنت الثّ... ثُريا

٦) الجمع بين الرجز وجملة المنسرح:

ومثاله:

الزمهرير... والصقيع والأفق نور

(لا بلَى) (لَ لا بلال) (لا بلَى لا)

حرب الشتاء... والريبع فالدفع منظر

الأرض تك... سوها الثلوج والشمس تسطع

فالقلب مس... رور بهيج والعين تدمع

فالشطر الأول يتألف من جملتين من الرجز، ثانيتهما مذيعة بحيث جاءت قريبة من جملة المنسرح، والشطر الثاني يتألف من جملة المنسرح.

٧- جمع المتدارك مع المنسرح:

ومن الأوزان المبتكرة قصيدة "رتني إلى بلادي" لسعيد عقل:

رتني إلى بلادي في النيا... سيم الغوادي

(لا بلَى) (لَ لا بلَى لا) (لا بلَى لا)

في الشعا... ع قد تهاوى عند رب... بوة وواد

من هوا.. ي طب وطيب تربها و من ودادي

مرة وعدت خذي قد نبل... ت من بعاد

نهرها كفف من أح... ببت خي... ير وصاد

لم تزل على وفاء أنا م ال... وفاء زادي

من أكو... ن؟.. من؟ وعطر هب من... ثرى جواد

شليخ زن... بق أنا اكسر ني على... ثرى بلادي

فكل شطر يبدأ بجملة المتدارك تتلوها جملة المنسرح.

باء - جمل جديدة : ومنها

(١) جملة (لابلى بلى) المؤلفة من سبب ووتدين ومثالها:

غاب واحتجب وادّعى الغضب

(لابلى بلى) (لابلى بلى)

ليت فانتلي يعلم السبب

وهي جملة يصعب إيجاد كلمة واحدة لها من مشتقات فعل، وربما يصح أن نطلق عليها اسم (فاعلاتنا).

أ - جمع الجملة الجديدة (لابلى بلى) مع (بلى بلى)

وقد جمع بعض الشعراء بين هذه الجملة وبين (بلى بلى) وهي الرابعة في البحر الطويل. ومن ذلك الموشح المعروف:

فيك كل ما... أرى حسن مذ رأيت شك... لك الحسن

(لابلى بلى) (بلى بلى) (لابلى بلى) (بلى بلى)

جل من به... عليك من أيها الذي الصّد... صدود سن

من لسيف أد... عجبك سن لم حرمت مق... لتي الوسن

وفي خانة هذا الموشح أضيف وتد مستقل في الوسط:

مدمعي نما دما عندما همي

(لابلى بلى) (بلى) (لابلى بلى)

رو باللمي ظما من تألما

ب - دمج جملة (لابلى بلى) مع الجملة او الجملتين (لملا لالا):

ومثال ذلك الموشح المعروف:

أيها المجا...وز بال...أثـلـ

(لابلى بلى) (إملا لالا)

عُجُ بنا على... كُتِبَ الرَّ...رمل

حيثما الخلي...لُ مع ال...خـلـ

فاز من جنى... ثمر ال...وصلـ

والظلامُ غاشُ

فالجمله الأولى (لابلى بلى) هي الجملة الجديدة كما ذكرنا، تليها (إملا لالا) وهي إما جملة واحدة جديدة نظراً للالتزام بـ (لالا)، أو جملتان من الخيب دخل على ثانيتهما زحاف الفاصلة. أما الشطر الثاني فهو على وزن الجملة الجديدة ذاتها، ولكنها مذيّلة.

(٢) الجملة المركبة الجديدة (لابلى لالا)

وهي مؤلفة من سبب ووتد وسببين، وهي جملة أو جملتان، ومثالها:
أ - موشح :

ياغصيص..ن البان حرتُ في ...أمري

(لابلى - لالان) (لابلى - لالا)

إنني - ولهان آه لو... تـدرـي

وأنا ال...حيران كاتم السـ...سـرـ

وقد يبدو أن الوزن يتألف من جملتين أي (فاعِلن فِعْلان) و(فاعِلن فِعْلن)، ولكن يمكن اعتبارهما جملة مركبة واحدة بسبب الالتزام بهذه الصيغة المركبة، فالجملة المركبة واحدة في كل شطر إلا أنها في الشطر الأول جاءت مذيّلة.

ب - ومثل ذلك موشح:

طاب وقد..تي طابُ وامحى... غيَني

(لابلى لالان) (لابلى لالا)

وجلا ال.. أكوابُ اكحلُ ال..عينِ

قدّه ال....مرآنُ فاق غص..ن البانُ

طرفه ال...فتانُ سلَّ سيّ..فينِ

ماس كال..غصنِ في ربي ال..حسنِ

آه لو ... يُدني قرّة ال..عينِ

٣- جمع الجملة المركبة الجديدة (لابلى لالا) مع المنسرح والمجتث:

وجاءت الجملة في الموشح المشهور لأبي بكر محمد بن زهر الإشبيلي:

ماللموآة من سكره... لايفيقُ ياله سكرانُ

(لالابلى لا) (لالابلى) (لابلال) (لابلى لالان)

من غير خمرٍ ما للكئيب المشوقُ يندب الأوطانُ

ووزن الجزء الأول جملة المنسرح (لالابلى لا) ووزن الجزء الثاني من

المجتث مع التسكين (أي إحلال ساكن محل السبب أو حذف وتذييل)، أما

الجزء الثالث فهو على وزن الجملة المركبة (لابلى لالان) أي مع التذييل.

٤ - الجمع بين الجملة المركبة الجديدة (لابلى لالا) ومقلوبها، مع الرمل:

والجملة المركبة الجديدة وردت في الموشح التالي الذي يبدأ بالرمل :

بأبي با....هي الجمالِ مائسُ ال..قدَّ

(لَ بلى لا) (لابلى لا) (لابلى لالا)

قدّه فا....ق العواليِ آه لو.. يجدي

صحتُ يا ربّ...ب الدلالِ يا منى ال..قصدِ

جذ لي.. باللقا يا غصن النقا يا من.. قد رقى

لالا لابل لالا لابل لالا لابل

رتبة ال...مجد

لابل لالا

فالشطر الأول من الأبيات الثلاثة الأولى هو من مجزوء الرمل. وأما الشطر الثاني فيشكل الجملة المركبة (لابل- لالا)، أما مقلوب الجملة المركبة الجديدة ففي البيت الأخير المؤلف من أربعة أجزاء، ثلاثة منها على مقلوب الجملة حيث يعود الجزء الرابع إلى أصل الجملة ونظيره في القافية، ويتجلى اقتران الجملتين المقلوبتين في الجزئين الأخيرين من البيت الأخير.

٥) الجملة الجديدة (لالالِمَلا) وجمعها مع جملة المضارع

أ - في مجزوء بحر الدوبيت:

وهذه الجملة واحدة، وليست جملتين بدليل الالتزام بتركيبها على طول الخط. وقد تضمنها مجتمعة مع جملة المضارع الموشح المشهور وهو من مجزوء الدوبيت:

يامن لعبت... به شمول ما أطف ه...ذه الشمائل

(لالالِمَلا) (بلى بلى لا) (لالالِمَلا) (بلى بلى لا)

نشوان يهز...زه دلال كالغصن مع الن...نسيم مائل

لا يمكنه ال...كلام لكن قد حُمّل طر...فه رسائل

ما أطيب وق...تنا وأهنا والعازل غا...ثب وغافل

ب - أما الدوبيت التام، وهو وزن فارسي معناه "البيت المزدوج" فوزنه

كما يلي:

لا لالِمَلا - بلى بلى لا - لِمَلا لا لالِمَلا - بلى بلى لا - لِمَلا
 أي: مستفعلتن مفاعلاتن فَعِلن مستفعلتن مفاعلاتن فَعِلن
 ومن الدوبيت الكامل موشح "يا غصن نقأ":
 يا غصن نقأ... مكللاً بالذّ...ذهب
 (لا لالِمَلا) (بلى بلى لا) (لِمَلا)
 أفديك من الرّ.....ردى بأمي..... وأبي
 (لا لالِمَلا) (بلى بلى لا) (لِمَلا)
 إن كنت أسأ...ت في هواكم.... أدبي
 فالعصمة لا...تكون إلا..... لنبي
 لو ألقى نو....خ في دموعي.... غرقاً
 أو إبراهيم...م في فؤادي اح...ترقاً
 أو حُمَلت ال...جبال ما أخذ...مله
 صارت دكاً.. وخرّ موسى..... صَعِقاً
 والله لقد...سمعتُ في الأسد.....حارِ
 عن جارية...تدقُّ بالأو....تارِ
 والله لقد...سمعتُ من من...طقها
 من عذب عا....شقاء غدا للذّ...نارِ
 ومنه الشعر الأصلي لموشح "أهوى قمرأ":
 أهوى قمرأ...سهامه عي.....ناه
 يهوى تلقى...ومهجتي ته.....وا ه

أقسمت إلي...ه بالذي سو...واه

لا أعشق غي...ره ولا أسن...سلاه

ويظهر في جملة قافيته الالتزام بزحاف الفاصلة.

(٦) الجملة المركبة الجديدة (لالابلىبلى)

قال جميل صدقي الزهاوي:

ظفرت بالمنى في ليلة الهنا

(لَ لا بلىبلى) (لا لا بلى بلى)

في ليلة بدت بيضاء كالسنى

قد كنت واثقاً بالعهد بيننا

منذا أضاعه أنت أم أنا

أم الذي رعى هو الذي جنى

وهي جملة واحدة في كل شطر.

ثانياً - التأقلم مع الإيقاعات الموسيقية - الإيقاع الموصل

الإيقاع الشعري كما قال الفارابي "ليس فيه موصل أصلاً" والموصل هو في الموسيقى الإيقاع الذي تكون بين نقراته أزمنة متساوية أما المفصل فهو الذي تكون بين نقراته أزمنة متفاضلة، والموصل في الشعر هو الوزن المبني على أسباب لا تتداخلها الأوتاد والفواصل. والواقع أن الشعر عرف ذلك استثناء في جملة القافية في بحر الرجز والخفيف والمجتث، حيث تتحول كل من (فاعلاتن) و(مستعلن) إلى (لالالا) أي (مفعولن). ولكن هذا استثناء. أما عندما تأتي الجمل ذات الإيقاع الموصل كجمل أصلية فالأمر واضح تمام

الوضوح لأن الإيقاعات الموسيقية هي التي تتضمن الموصل، والسعي إلى إدخالها في الشعر هو للتوفيق بين الشعر والإيقاع الموسيقي. والموصل قد يكون ثنائياً يعتمد على سببين (لالا) أي (فعلُن)، أو ثلاثياً (لالالا) أي (مفعولن)، أو رباعياً (لالالالا) أي (مفعولاتن). وقد يرد بأكثر من ذلك وعندها يحسن فصله مثلاً إلى ثنائي وثلاثي.

(١) الموصل بكامله:

أ - ومن ذلك موشح "ياشادي الألمان" وهو إيقاع شعري موصل كله:

يا شادي الألمان أسمعنا رنات العيدان

لالالا لالان لالالا لالان

أطرب من في الحان واحسبنا من ضمن الندمان

لالالا لالان لالالا لالان

ووزنه كله موصل أي أنه مجموعة أسباب موصولة بعضها منيل.

ب - ومن فاصل "أسقى العطاش" الأبيات:

إملا لي الكاسات ياساقي الأجواد

لالالا لالان لالالا لالان

أنعش من قد مات ظمآن الأكباد

مضناك المأسور العاني المهجور

العبد المكسور

ومن الواضح أن قوافيه منيلة.

ج - ومن الموصل بكامله خانة الموشح الحلبي "بدت من الخدر" ويقول فيها

الشاعر:

قُمْ يَا سَاقِيَ الرَّاحِ نَسْتَجِلُّ الْأَقْدَاخَ

(لالالا - لالان) (لالالا - لالان)

وَامْلَلِي جَرِيَالِي تُجَلِي لِي يَا صَاح

(لالالا) (لالالا) (لالالا) (لالان)

قَدْ تَهَيَّا لِي سَكْرِي وَالْـ...مِلَاحْ

(لال لالالا) (لالالا - لالان)

وَتَجَلِي فِيهِ بَدَايَاتُ زَحَافِ السَّبَبِ فِي الْإِيْقَاعِ الْمَوْصَلِ، كَمَا يَرِدُ الْوِزْنَ مَذْيَلًا
فِي بَعْضِ الْقَوَافِي.

(٢) الْمَوْصَلُ الثَّنَائِي الْمَجْمُوعُ مَعَ جَمَلٍ أُخَرَى

وَمِنْهُ الْأَنْوَارُ فِي الْمَوْشَحِ الْحَلَبِيِّ:

بَدَتْ مِنْ الْـ...خَيْرِ فِي هَيْكَلِ الْـ...أَنْوَارِ

(لالابلي) (لالالا) (لالابلي) (لالان)

تَزْهُو عَلَى الْـ...بَدْرِ وَتُخْجَلُ الْـ...أَقْمَارِ

مِنْ رِيْقِهَا...خَمْرِي وَتُغْرَهَا الْـ...خَمَارِ

وَهُوَ فِي الشَّطْرِ الثَّنَائِي مَذْيَلٌ.

٣ - الْمَوْصَلُ الثَّلَاثِي الْمَجْمُوعُ مَعَ جَمَلٍ أُخَرَى

وِغَالِبًا مَا يَأْتِي الْمَوْصَلُ مَندَمَجًا مَعَ جَمَلٍ تَقْلِيدِيَّةٍ أَوْ مَبْتَكِرَةٍ.

أ - وَالْمَوْشَحُ التَّالِي يَجْمَعُ مَعَ الْمَتَدَارِكِ وَالرَّمْلِ جُمْلَةً جَدِيدَةً مِنَ الْمَوْصَلِ:

ضَاحِكٌ... عَنْ جُمَانِ سَافِرٌ... عَنْ بَدْرِ

(لالابلي) (لالابلان) (لالابلي) (لالالا)

ضَاقَ عِنْدَ... الزَّمَانِ وَحَوَا...هُ صَدْرِي

آه ممّ..ما أجـدُ شَفَنِي ما.... أجـدُ

(لابلى) (لابلى) (لابلى لا) (لابلى)

قام بي ...و قَعَدُ باطشٌ مَتّ...تئـدُ

كلما... قلتُ قـدُ قال لي أي...نَ قـدُ

وانتـى... خوطَ بانُ ذا مهزّ...زِ نضـرِ

عابثـة...يـدانُ للصّبّا....والقطـرِ

والقفـل هو الذي يتضمـن الموصـل في (عن بدر) ونظيراتها:

لابلى - لابلانُ لابلى - لالالا

أما وزن الأبيات، فيدمـج بين الرمل والمتدارك:

لابلى- لابلى لابلى لا- لابلى

ب - جمع الموصـل الثلاثي مع الجملة الجديدة (لابلى بلى):

ومثال ذلك موشح:

ساعد الغزا... لَ المخبـوبُ باتَ لي وقا

(لابلى بلى) (لالالانُ) (لابلى بلى)

عندما الغزا....لُ الرعبوبُ جاد باللقا

يا هنا المحبّ.... والمحبوبُ إن تعانقا

أو تنادما....بالمشروبُ أو توافقا

ورغم أن في هذا الشعر عيباً نجم عن ضرورة تسكين الباء المشددة في

(المحبّ) لضرورة الوزن، فإن الباء حتى لو حُرّكت تضيع في اللحن.

ج - وقد ورد الموصـل الثلاثي (لالالا) بشكل واضح في موشح ابن بقي:

من طالبُ ثار قتلي... ظيبا...ت الحدوج فتانا...ت الحجيج

(لالالا) (لابلى لا) (لَ بلى) (لابلى لا) (لالالا) (لابلى لا)

ترميهم... بسهام حول البي...ت الحرام

(لالالا) (لَ بلى لا) (لالالا) (لابلى لا)

فالبيت يتألف من ثلاثة أجزاء. الأول منه على وزن (لالالا)، والثاني هو من البحر المديد التام، في حين يتضمن الثالث وزن (لالالا) مع جملة من الرمل. أما القفل فهو على وزن (لالالا) مع جملة من الرمل في كل شطر.

د - جمع الموصّل الثلاثي والثنائي مع جملة (لابلى) في الوسط:

وقد تضمنها موشح "يا حلو اللمى):

ياحلو ال...لمى وال...مبسمُ يامزري اع...تدال ال...أغصانُ

(لالالا) (بلى لا) (لا لا) (لالالا) (بلى لا) (لالالُ)

واصل ال...معنى...وارحمُ ياحاوي ال...بها يا...فتانُ

(لال لا) (بلى لا) (لا لا) (لالالا) (بلى لا) (لالالُ)

من يظلم...محباً...يُظلمُ فانعم بال...وفا وال...إحسانُ

واصلني...وأجري..فاغنمُ واصلني...فوصلني...قد آ ن

٤) الموصّل الرباعي (لالالا)

أ - وقد وردت جملة (لالالا) في خانة موشح "منيّتي عز اصطباري" :

إني مغرمُ حبيّ هاجرُ

ناري تُضرمُ قلبي صابرُ

(لالالا) (لالالا)

مفعولاتن مفعولاتن

ووزنه:

أو:

ب - وفي موشح "يا قاتلي بالتهديد" ضُمَّت جملة (لالالا) إلى جملة تقليدية هي (لالبلى) :

ياقاتلي... بالتهديد أفديك فار... حم تسهيدي
ووزنه: (لالبلى) (لالالا) (لالبلى) (لالالا)
أو مستعلن مفعولاتن مستعلن مفعولاتن

ثالثاً: البنية العروضية للموشحات ذات الأوزان المضطربة:

صنّف ابن سناء الملك الموشحات الأندلسية في قسمين: الأول ماجاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها. والقسم الثاني الذي "لامدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب" هو الكثير. ولكن ما غاب عن ابن سناء الملك هو فلسفة الزحاف في أوزان الإيقاع الموصّل:

فجملة (لالالا) أي (مفعولن) وشقيقتها (لالالا) أي (مفعولاتن) هما جملتان جديدتان على العروض قصدهما الوشاحون للتجاوب مع مقتضيات الموسيقى ولكنهما لا تخرجان على أسس العروض لأنهما جمع ثلاثة أو أربعة أسباب متوالية.

والفلسفة هي في غاية البساطة. فحيثما يكون السبب يُسمح بزحافه. على أن جملة (لالالا) أي (مفعولن):

- تتحول بزحاف السبب الأول إلى (لَ لالا) أي (فعلون)
- وتتحول بزحاف السبب الثاني إلى (لالَ لا) أي (فاعلن)
- وتتحول بزحاف السبب الثالث إلى (لالالَ) أي (مفعولن)

- وفي حالات معينة قد يجد المرء زحافاً مزدوجاً فتأتي الجملة على وزن (فاعلُ) أو (فعولُ) أو (فعلنُ).

وهذا يشوش من يبحث عن وزن الموشح، فيواجه بكثرة وزن (فعولن) و(فاعلن) مكانها مثلاً، وعندما يواجه وزن (مفعولن) مع زحافاتهِ المختلفة وهي غير معروفة لديه، يختلط عليه الأمر ويعتبر أن الأوزان مضطربة، وهي ليست دائماً كذلك.

أما جملة (لالالا) أي (مفعولاتن):

- فزحاف السبب الأول يحولها إلى (لَ لالا) أي (مفاعيلن)
- وزحاف السبب الثاني يحولها إلى (لالَ لالا) أي (فاعلاتن)
- وزحاف السبب الثالث يحولها إلى (لالالَ لا) أي (مستفعلن)
- والزحاف المزدوج قد يحولها إلى (لَ لَ لالا) أي (فَعِلَاتن) أو إلى (لالَ لَ لا) أي (مفتعلن) أو (فاعلاتن).

وهكذا يضيع القارئ بين أوزان كلها معروفة لديه ويجدها في أماكن متناظرة وعندها ييأس من صحة الوزن. وقد لجأ الوشاحون الأندلسيون المتأخرون بكثرة إلى مثل ذلك.

هذا وقد طرحنا المشكلة هنا لكي يعرف القارئ بأهميتها. غير أن هذا الموضوع ليس للمبتدئ. وقد فصلنا في أمثلته في الفقرة "خامساً" من الفصل الثاني في الباب الأول من هذا الكتاب، فليرجع إليها من تقدم في اطلاعه.

الفصل الخامس

ضرورات الشعر

أن خضوع الشاعر لمقتضيات المواعمة بين أوزان الشعر وبين قواعد اللغة قد يؤدي به إلى التضحية بأحدهما على حساب الآخر. وهكذا يمكن تصنيف ضرورات الشعر في نوعين: أولهما الجور على بنية اللغة بتحريفها، وثانيهما الجور على بناء الجمل العروضية.

أولاً. الجور على بنية اللغة:

من الأقوال المأثورة في مجال الشعر: "يجوز للشاعر ما لايجوز لغيره". ويفهم من هذا بالدرجة الأولى أن ما لايجوز التصرف فيه عادةً من بنية المفردات ومحلها من الإعراب، يُسمح أحياناً بالتصرف فيه للتوافق مع وزن الشعر، فهو أمر ينطوي على التضحية باللغة من أجل الوزن. وهذا مقبول في حدود ضيقة، ذلك أن المبالغة في اللجوء إلى الاستثناء يؤدي سمعة الشاعر الفنية لدلالته على الضعف.

غير أن بعض هذه التصرفات قد تكررت إلى درجة أصبحت عادة بل شبه قاعدة أحياناً حتى أصبح غير المؤلف في النثر مألوفاً في الشعر.

وفي ما يلي نأتي ببعض الأمثلة على التحريف المؤلف في الشعر، مما يلجأ إليه الشعراء لكي يستقيم الوزن:

(١) تحريك الياء الساكنة: وتحريك الياء الساكنة مألوف في الشعر كثيراً،

كقول ابن حزم الأندلسي يوم أحرقت كتبه:

دعون...ي من إحرا...ق رق...وكاغد
وقولوا... بعلمي كي... يرى النا...س من يدري
فإن تح...رقوا القرطا...س لم تح...رقوا الذي
تضم...نه القرطا...س بل ه...و في صـدري
والشعر من البحر الطويل. ولقد كانت كلمة "دعوني" بدون تحريك الياء
كافية لوزن (بلى لا) أي (فعولن)، ولكنه لجأ إلى التوقف عند النون فجعل
الجملة ذات زحاف في آخرها، أي دعونـ ، ثم حرك الياء لكي تصبح بداية
للجملة العروضية التالية. وهذا أمر يبقى مألوفاً ومقبولاً.
(٢) الحرية في إشباع هاء الضمير أو عدم إشباعها:
والمتعارف عليه أصلاً في الشعر الإشباع ولكن هذا ليس قاعدة مطلقة. بل
قد تأتي في البيت الواحد واحدة مشبعة وأخرى غير مشبعة، فيجب الانتباه
إليهما كقول شوقي:

مضنا...ك جفا... هـ مر...قده وبكا... هـ ورخ...حم عو...وده
فالهاء في "جفاه" مشبعة، وفي "بكاه" غير مشبعة. والشعر من بحر الخبب.
(٣) الحرية في تحريك أو تسكين ضمير الجمع :
وذلك مثل :همْ أو هُم ، بِهِمْ أو بِهِم ، لَهُمْ أو لَهُمُ..إلخ. وربما وردت
أشباهاها بإشباع أو بدونه في البيت الواحد كقول الشاعر:
قومٌ إذا... أشهروا... سيفاً فسيب...فهمُ
منهمْ إلي...همْ علي...همْ فيهمْ...بهمْ
والشعر من البحر البسيط.

٤) تحريك الحرف الساكن في صلب الكلمة:

وقد انتشر منه تحريك الهاء في "زهر" لتصبح "زهر"، كقول بدر شاكر
السياب:

كان أب..تسام...تها والربيع
شقيقا...ن لولا...نبول الز...زهر
أ اذا...ر ينت...ر تلك ال...ورود
على ثغ...رها أم...شعاع ال...قمر
ففي ثغ...رها افت...ر كل الز...زمان
وما عم...ر اذا...ر إلا...شهر
وبالرو...ح فت...ت تلك الش...شفاه
وإن أذ...كرتني...بكأس ال...قدر

على أن تحريك الهاء مرة أخرى في "شهر" لتصبح "شهر" هو، على جمال
المعنى، يتجاوز إلى حدٍّ ما، ما يطبق المتذوق استيعابه. والشعر من البحر
المتقارب.

ومما أصبح مألوفاً في تحريك الساكن تحريك الراء في "عرس" لتصبح
"عُرس" كقول السياب أيضاً:

نهرٌ من ال...لأطياب أر...شفني ريحاً تـري...ب مجامر ال...غلس
فكأن نا...يأ ضمخت...ه يدا آزار، غر...رد ليلة ال...عُرس
والشعر من البحر الكامل المشبه بالسريع، أو سريع الكامل.
ومثلها تحريك الميم في عمر كقول الشاعر:

هذه الدن...يا ليالٍ أنت فيها ال...عمرُ

هذه الدن...يا سماءُ أنت فيها ال...قمرُ

وهو من مجزوء الرمل.

أو كقول الأختل الصغير:

قد وهب...ته عُمري ضاع عن...ده العُمُرُ

والبيت من البحر المقتضب.

ومثلها تحريك اللام في (حلم) ، كما قال علي محمود طه :

حُلمٌ لا...ح لعين السد...ساهرٍ وتهادى... في سكون ال...خاطرِ

والبيت من بحر الرمل.

ومن ذلك تحريك الساكن في (الشعر) كما قال أحمد شوقي في مجنون

ليلي:

أنتِ أجج...ت في الحشا لاعج الشو...ق فاستعرُ

ثم تخش...ن جمرةً تأكل الجل...د والشعرُ

والبيتان من مجزوء الخفيف.

٥) تسكين المتحرك:

وقد اشتهر منه تسكين العين في (مع) أو الميم في (لم) أو الهاء في (هي).

ومن تسكين العين في (مع) قول لسان الدين بن الخطيب:

حين لذ ال...أنس مع ح...و اللمی هجم الصب...ح هجوم ال...حرسِ

والبيت من بحر الرمل.

أما تسكين الميم في (لم) فقد ورد في النشيد السوري:

فمنا ال...وليد...ومنا الر...رشيدٌ فلم لا...نسود...ولم لا...نشيد

وهو من البحر المتقارب.

ومن تسكين الهاء في (هي) قول أبي نواس:

حَفَا كَأ...سَهَا الحَبِيبُ فَهِيَ فَضَّ...ضَةً ذَهَبُ

والبيت من البحر المقتضب.

وقد يرد تسكين الحرف المتحرك في وسط الكلمة مثل (أَنْ) بدلاً من (أُنْ) كما قال الأخطل الصغير:

لَبْنَانُ هَلْ... لِي إِلَى... أَنْنِيكَ صَا...عَةً

يَزِيلُ تَه...دَارَهَا... مِنْ أَنْنِكَ الصَّدَّ...صَمَّا

والبيت من البحر البسيط.

غير أن من تسكين المتحرك ما هو أقل اشتهاً وتتفر منه الآن أحياناً كقول ابن حزم الأندلسي الذي سَكَنَ الياء المتحركة أصلاً، وذلك في (هي) بحيث تُقْرَأُ (هي) في قوله:

كَأَنِّي... وَهِيَ وَالْكَأ...سُ وَالْخَم...رُ وَالْدَجَى

ثَرَى وَ...حَيًّا وَالدَّرَّ...رُ وَالتَّبَّ...رُ وَالسَّبَجُ

والحيا هو المطر والسبج هو الخرز الأسود، والشعر من البحر الطويل. ولكن من حالات تسكين المتحرك ما هو أثقل من ذلك، كما مر معنا من شعر مسيلمة الكذاب في شواهد بحر الهزج:

أَلَا قَوْمِي... إِلَى النُّومِ فَقَدْ هُيَّ... لَكَ المَخْدَعُ

والبيت من بحر الهزج.

والكلمة الأصلية (هُيَّ) استعِضَ فيها بياء ساكنة عن الهمزة المكسورة، أو ربما سَكَنَتِ الهمزة فقط.

ومن الحالات المشهورة لتسكين المتحرك في وسط الكلمة الثلاثية مثل
(سُبُل) و(رُسُل) و(شُهَب)، ما قال ابن الخطيب:
غارت الشُّهُ...بُ بنا أو.... ربما أثرت في...نا عيون النَّ...نرجس
والبيت من بحر الرمل.

٦) تحويل همزة القطع إلى همزة وصل

وهذا قد يكون في أول الكلمة، ومنه أنه كثيراً ما تحذف همزة (أَنْ)،
وتُسبَل بتحرك ما قبلها، وعندها تُكتب الألف دون الهمزة. وكثيراً ما تأتي
وراء (لو) فبدلاً من أن تكون العبارة (لو أَنْ) تصبح كما لو كانت (لَوَنْ)، ومن
ذلك ما قال سعيد عقل:

ولوَ أَن...نَكَ لي... وضم...متِ عليّ...

...يَ يدي...نِ لغلّ...لفني ال...حُلم

والبيت من بحر الخبب.

وقول عنتره عن ابنيّ ضمضم:

الشاتميّ...عرضي ولم...أشتمهما

والناذريّ....نِ إذا لمَ ال...قهما دمي

وأراد أن يقول (لم ألقهما) فجعل همزة القطع همزة وصل، وحرك الميم
في (لم) لأن همزة الوصل قد لحقت بها، وذلك كله من أجل الوزن.
ومن ذلك قول الأخطل الصغير:

سلمى اطفئي ال...أنوار واف...تتحي

هذي الكوى...لنسائم...جُدّد

وذلك في كلمة (اطفئي) وأصلها (أطفئي). والبيت من البحر الكامل الشبيه
بالسريع (لحذف وتد من آخره).

(٧) تحويل همزة الوصل إلى همزة قطع:

ومن ذلك قول ابن أبي ربيعة:

أهو يا أجد...ت بالله الـ...لذي لم يكُ...ن عن إسمي

فقطع الهمزة الموصولة في (اسمي). والبيت من مجزوء الوافر.

(٨) حذف الهمزة

ومن المشهور أن يقال (يظمي) وأصلها (يظماً) أو (ظام) بدلاً من

(ظامئ)، ومنها قول الشاعر:

وكم من ضا...مر الأحشاء...ظام

مشى يتأب...بط الموت الزّ...زؤاما

والبيت من البحر الوافر.

أو كما قال الأختل الصغير:

كيف يشكو... من الظما من له هـ...ذه العيون

والبيت من مجزوء البحر الخفيف.

وقال إيليا أبو ماضي:

قال السما...كثيبة...وتجهما

قلتُ ابتسم...يكفي التّجهّ...هم في السما

وقد حذف الهمزة فولد رويّ الميم.

وقد حذف الأختل الصغير الهمزة لتوليد رويّ جميل من الياء كما قال :

يشرب الكأ...س نو الحجي... ويبقي

لغدر في... قرارة ال...كأس شيًا

والبيت من البحر الخفيف.

(٩) حذف حرف أو أكثر:

وقد اشتهر منه حذف التاء في (استطاع) وأمثالها. وربما كان طرفة بن العبد أول من فعل ذلك في معلقته حيث يقول:

ألا أي...هذا الزا...جري أحد...ضر الوغي

وأن أشد...هد للذا...ت، هل أن...ت مخلدي؟

فإن كن...ت لاتسطي...ع دفع... مني...تي

فدعني... أبادرها... بما م...لكت يدي

والبيتان من البحر الطويل.

ومن الواضح أن طرفة قد حذف في البيت الأول ما هو أكثر من ذلك، غير أن هذا قد يكون من البلاغة طالما كان المعنى واضحاً. وقال المعري:

سر إن اسطع...ت في الهوا...ء رويداً

لا اختي...الاً...على رفا...ت العباد

والبيت من البحر الخفيف.

وقد حذف سعيد عقل الهمزة من (هواء) محققاً جناساً لطيفاً عندما قال:

أنت يا... هوى شَعَرٌ طار في ال...هوا شُعلا

والبيت من البحر المقتضب.

وفي هذا البيت أيضاً تحريك العين الساكنة في (شعر) لضرورة الشعر.

ومن أشكال إلغاء حرف لتوليد رويٍّ مناسب:

خلقتَ الـ...جمال... لنا فتـ...نة

وقلتَ ...لنا يا...عبادي اتـ...تَقونُ

وأصلها (اتَّقوني) ولكن الشاعر بحاجة إلى رويٍّ بالنون الساكنة فحذف الياء وهو نوع من التخفيف. والبيت من البحر المتقارب.

ومن الحالات الشائعة إلغاء الجزء الثاني من الحرف المشدّد عند القافية لتوليد حرف مماثل لحرف الرويِّ في القوافي الأخرى في القصيدة.

ومن ذلك قول الشاعر:

شعرها قطـ...عة من الـ...ليل والخذ

قبَلته... شمس الضحى... فتورّد

والبيت من البحر الخفيف.

ومن ذلك قول الشاعر:

أيها الذي الصـ...صدود سنّ لِمَ حرمتَ مقدـ...لتي الوسن

والبيت من الأوزان المستحدثة (لابلى بلى- بلى بلى).

ومثل هذا التصرف شائع. وهذا البيت يتضمن أيضاً تسكين اللام في (لِمَ) وقد مر مثلها معنا.

ويشبه ذلك إلغاء الجزء المتحرك من الحرف المشدّد في وسط بعض الكلمات، ومنها كلمة (هَيْن) وترد أحيانا على صورة (هَيْن) كما قال الأختل الصغير:

ستحرم الشـ...عر منّي وليس هـ...ذا بهَيْن

أخاف تدـ...عو القوافي عليك في الـ...مشرقين

والبيتان من البحر المجتث.

وقد حذف الأخطل الصغير أداة النصب (أن) في قوله:

حبنا الـ...ذي نشروا من شذا...ه ما نشروا
صوّحت... أزاهره قبلَ يع...قد الثمرُ

ويبقى المعنى مفهوماً. والبيتان من البحر المقتضب.

ومن إلغاء حرف بسبب الوزن إلغاء النون في (من) والإبقاء على (م)
والشعر يبقى مفهوماً لاقتراب الحذف من اعتياد الكلام العامي. ومن شواهد
ما قال سعيد عقل:

إني لأنوي... بكلّ أص...فرَم الـ....
....أطيار شراً،... إني نَمّ ... ودمُ

والبيت من البحر المنسرح.

ومن مثل هذه الاختصارات ما قال الفرزدق:

ما أنت بالـ...حكم الـ...تَرْضَى حكو...متُهُ
ولا الأصي...ل ولا.. ذي الرأي والـ...جدلِ
والأصل: الذي تُرضى. والبيت من البحر البسيط.

وقال الأخطل:

أبني كُليبٍ إن عمّ...ميّ اللذا
قتلا الملو...ك وفككا الـ...أغلا

والأصل: اللذان. والبيت من البحر الوافر.

وقال العجير السلولي:

°

فبيننا... هُ يشرى رح...لهُ قا...لَ قائلٌ

لمن جَ...ملٌ رخوُ ال...ملاطٍ...نلؤلُ

والأصل: فبيننا هو أو فبينما هو. والبيت من البحر الطويل.

ولكن أسوأ هذه الحالات الغاء الجزء المتحرك من الحرف المشدد في آخر كلمة لايتوقف عندها الكلام . ومن ذلك ما مر معنا في الأوزان المستحدثة في موشح "ساعد الغزال"، حيث سُكّنت الباء وحذفت الشدة في (المحبّ) في بيت:
يا هنا المحبّ... والمحبوبُ
إن تعانقا

والبيت من الأوزان المستحدثة ذات الإيقاع الموصّل (لابلىبلى- لالالا- لابلىبلى).

(١٠) إلغاء أثر أدوات النصب أو الجزم:

قال كعب بن زهير:

أرجو وآ..ملُ أن..تدنو مودّ....بتها

وما إخا...لُ لدي...نا منك تت....ويلُ

والصحيح أن يقول: أن تدنوّ. والبيت من البحر البسيط.

وقال عبد يغوث الحارثي:

وتضحّ...كُ مني شي...خة عبّ....شميةُ

كأن لمُ ...تري قبلي.. أسيراً ..يمانياً

والصحيح أن يقول: لمُ ترَ. والبيت من البحر الطويل.

(١١) تنوين المنادى العلم المفرد:

وذلك كما قال الشاعر:

سلام الله...ه يا مطرُ ...عليها وليس عليه...ك يا مطرُ السّد...سلامُ

فمرة نوّن اسم مطر ومرة لم ينوّنهُ والصحيح لغةً عدم التّوين.

(١٢) الغاء التّوين من اسم العلم المنصرف

وهي عكس الحالة السابقة. قال النابغة:

نُبِّتْ أَذْ.....نَ أَبَا..... قابوسَ أو...عَدني

ولا قرا..رَ على...زأرٍ من الـ.....أسدٍ

والصحيح لغةً أن يقول : أبا قابوسٍ. والبيت من البحر البسيط.

(١٢) وسائل لإضافة حرف أو أكثر

وما هدف إضافة الحرف إلا ليستقيم الوزن أو ليتولد رويّ، ولو كان ذلك بإضعاف اللغة.

ومن ذلك إضافة همزة إل المقصور وتحويله إلى حرف مد لتوليد روي
الهمزة كقول الشاعر

سيغنّيك الـ....لذي أغنا...كَ عنا فلا فقرٌ...يدوم ولا...غناء

وأراد أن يقول (ولاغنى). والبيت من البحر الوافر.

ومن ذلك تشديد حرف لا لزوم لتشديده أصلاً أو لاينبغي تشديده. ومن
التشديد الذي لا لزوم له استعمال الفعل من المصدر الرباعي بدلاً من الثلاثي،
كقول السيّاب:

وحجّب...تَ خدي...ك عن نا...ظري

بكفّ...ك حيناً...وبالمر...وحاتٌ

والبيت من البحر المتقارب.

فصيغة المبالغة في (حجّبَ) لا لزوم لها لغةً.

ومثل ذلك قوله:

وبالرو... ح فدي...تُ تلك الش...شفاه

وإن أذ...كرتتي.... بكاس ال.....قدرُ

والأصح لغة أن يفدي لأن يفدي، والبيت من البحر المتقارب.

ومن التشديد الذي يُصطنع لضرورة الشعر قول السيّاب:

أغانيّ...ي شبا...بتي تس...تبيك

وتدني...ك مني ،... ففيم ال.....جفاء

والبيت من البحر المتقارب.

ومن الزيادات التي قيلت لضرورة الشعر الباء في قول عنتره:

ولقد خشيت...ت بأن أمو...ت ولم تدُرْ

للحرب دا...ثرة على اب...ني ضمضم

والأصل: خشيت أن. والبيت من البحر الكامل.

ومن الزيادات فك المدغم كقول عنتره:

فإذا شرب...ت فإنني ... مستهلك

مالي، وعر....ضي وافر...لم يُنم

والأصل: لم يُنم . والبيت من البحر الكامل.

ومثلها قول شاعر:

الحمد لل...له العليّ....بي الأجلل

أنت ملي...ك الناس ربّ....بأ فاعدل

والبيت من بحر الرجز.

ومن الإضافات التي فرضتها ضرورة الشعر :

ليس لي...يدان بأحو....ر فتان

فالأصل أن يقال : ليس لي يد أي ليس لي شأن أو ليس لي حيلة. مع أن المرء له يدان فعلاً. والبيت من أوزان البحور المتداخلة، فالشطر الأول مجموع جملتي المتدارك والمتقارب، والشطر الثاني من مشطور البحر الطويل.

وأسوأ حالات الزيادة الإشباع في غير محله كما قال ابراهيم بن هرمة:
وإنني ...حيثما.. يُثني الهوى ...بصري
من حيثما ...سلكوا ... أدنو فأن...ظورُ

وأراد أن يقول: فأنظرُ

(١٣) استعمال اشتقاقات غير مألوفة:

ومن ذلك بيت قاله سعيد عقل:

لَتَخْذُ...تَك لي..فلكاً ..وتبعْ.....ثرني.. وأبعْ...ثرها النـ...نَجْمُ
فالنجم يُجمع على نجوم وأنجم، وغير مألوف جمعه على نَجْم وإن كان
المعنى مفهوماً. ويشبه ذلك أيضاً قول السيّاب:
وظيلاً... من الأغـ...صن الحا....لمات

على ضفّ...فة الجد...ول الوا...دع

والغصن يُجمع على غصون وأغصان، ومن غير المألوف جمعه على
أغصُن. والبيت من البحر المتقارب.

وقد جمع الأخطل الصغير الزهر على أزاهر في قوله:

حبنا الـ...لذي نشروا من شذا... هـ ما نشروا
صوّحتُ ... أزاهره قبلَ يغـ...قَدْ الثمرُ

وما كان ضرّه لو قال: براعمه. والشعر من البحر المقتضب.

١٤) التقديم والتأخير:

قال الأحوص:

ألا يا نخ...لة من ذا...ت عرقٍ عليكِ ورح...مةُ الله السّـ...سلامُ
والبيت من البحر الوافر .

١٥) التصرف بحركة الروي:

وهذا أسوأ أنواع الجور على اللغة حيث يمس أبسط قواعد النحو. ويسمى ذلك في علم القافية الإقواء والإصراف. ومن الأمثلة المشهورة على الإقواء (تغيير حركة الروي من الضم إلى الكسر أو بالعكس) بيت للفرزدق من قصيدة دالية محركة بالكسر، يقول فيه
زعم الأحبّ...بة أن رح...لتنا غداً

وبذاك خبّ...برنا الغرا...بُ الأسودِ

وجاء بعض الرواة فصحوها وقالوا بل قال " وبذاك تتعابُ الغرابِ
الأسودِ ". والبيت من البحر الكامل.
ومن ذلك ما قال النابغة:

سقط النصيب...ف ولم تردّ...إسقاطه

فتناولت...ه واتقت...نا باليد

بمخضّب.. رخصِ البناء...ن كأنه

عنمّ يكا...د من اللطا...فة يُعقد

ومن ذلك ما جاء في معلقة امرئ القيس وهي لامية محركة بالكسر:

كأن... ثبيراً في...عراني...ن وبله

كبيرُ...أناسٍ في...بجاذٍ..... مزملٍ

وكان يجب أن تكون (مزمّل). وقال قومٌ بل يجوز الكسر على الجوار، كما قال آخرون بل إنها مزمّل كنعت للبجاد وليس لكبير الأناس.
ومن الإصراف (تغيير حركة الروي من الفتح إلى غيره) ما قال سعيد عقل:

شعري.. ونجو..م سما.. وجما.....لك وي..حي! الكو...ن له... حدٌ
حقاً.. أنا قل...تُ سأن...ظمُ في...ك كذب...تُ كذب...ت ولا...بدُ
وكلمة (بدّ) منصوبة في الأصل بـ (لا) النافية للجنس.

ثانياً - الجور على بنى الجمل العروضية:

إن كل الزحافات أصلاً تشكل انتهاكاً لبنية المقاطع التي تبني عليها الجمل العروضية. ولكن الزحافات لو مُنعت لقيّد الشعر إلى حد لا يطاق، فهي مُتّفسّ معقول لا يؤذي انسيابية الإيقاع الشعري. ولذلك فقد أصبحت من صلب قواعد العروض التي لاغنى عنها.

على أن هناك زحافات ثقيلة على السمع وتؤذي انسيابية الوزن، والشعراء يعرفون ذلك، ومع ذلك يجدون أنفسهم مضطرين إلى اللجوء إليها لعدم تمكنهم من إيجاد مخرج آخر. والزحافات الثقيلة هي التي سنركز عليها في هذا المجال. ويأتي على رأس الزحافات المستتقلة في الشعر التقليدي:

(١) الزحاف المركّب أو المزبوج في جملة الرجز:

وقد سبقت الإشارة إلى أنه مما لانصح به لأنه ثَقِيل مَكْرُوه، والشعر يستهدف بالدرجة الأولى دغدغة العواطف والإطراب وإثارة الإعجاب. فما معنى وضع حجر عثرة في الطريق الإنسيابي الذي تتمتع به أحاسيس المستمع؟

ومن أمثلة الزحاف المزدوج في جملة الرجز:

الأرض لَمَ... ما عطشتُ تشققت... أطيأنها
ثم أتتْ.....ها مزنةً فغرقت... وديانها

وجميع الزحافات في هذين البيتين، وهما من مجزوء الرجز، مقبولة إلا الزحاف المزدوج في "فغرقت" فهو ثقل على الأذن، حيث تتحول جملة (لا لابلى) أي (مستعلن) إلى (لَ لَ بلى) أي (متعلن) وهو زحاف مزدوج أذى جمال المعنى. وكان بإمكان الشاعر أن يقول "فاختتقت وديانها" فيتجنب الزحاف المزدوج ولا يضيع التضاد الذي قصده.

ومثل هذا الزحاف المزدوج أورده سعيد عقل في قوله:

"أحبك"، الـ...كَلِمَةُ الرّ...رياح أخذ...
.....تُ الآهة، الـ...كَلِمَةُ الـ...عصفورة
"أحبك"، الـ...كَلِمَةُ الـ.....لتي تطي...
.....رُ، تكسر الضّ...ضحى، تهذّ.....دُ نورة

وقد جاء الزحاف المزدوج ثلاث مرات في "الكلمة". والعجيب أنه لا يبدو ثِقِلاً لِرَقّة الشعر. وكثير من الناس يظنون هذه القصيدة من الشعر المنثور بسبب طريقة كتابتها في ديوان "دلزى". وهي عمودية من بحر الرجز.

(٢) الزحاف المركب في جملة الكامل:

وهو من الزحافات المكروهة. فجملة هذا البحر (لملا بلى) أي (متفاعلن) يمكن أن يدخل عليها زحاف الفاصلة فتصبح (لا لابلى) أي (مستعلن). ولكن بعض الشعراء لا يتوقفون عند هذا. فبعد أن تتحول الفاصلة إلى سببين يطبق على

أحدهما زحاف السبب بحيث تصبح الجملة (لَ لابلَى) أي (مفاعِلن) أي كما لو كان البحر هو الرجز، وهي ثقيلة للغاية. ومن أمثلته:

هيا فقد.. بدا الصبا....حُ الأبلجُ

قد ضمَّ مُشـ...بهة الغزا....لِ الهودجُ

بانوا ولم... أقضِ اللُبا....نة منهمُ

وكذا الكريـ...م إذا تصا....بى يلهجُ

والزحاف على الزحاف هو في "بدا"، فقد بدأ الشعر في الشطر الأول وبدأ كما لو كان من بحر الرجز، ولم يكن هناك مشكلة، ولكن في الشطر الثاني، وبالذات في جملته العروضية الثانية، جاءت جملة البحر الكامل، وهي (لِمَلابلى) أي متفاعِلن، وهذا يفرض أن يكون الشعر كله من البحر الكامل، وزحافها يجعلها (لالابلى) فنقف عند هذا الحد. أما الزحاف في (لالابلى) بعد ذلك بحيث تصبح (لَ لابلَى) فهو المقبول في بحر الرجز وليس في البحر الكامل. وما كان على الشاعر إلا أن يقول "لاح" بدلاً من "بدا" لكي يستقيم الوزن ولا يقع في هذا المطب.

(٣) الزحاف المركب في البحر الوافر.

ووزن جملة الوافر (بلى لِمَلَا) ويجوز فيها زحاف الفاصلة فتصبح (بلى لالا). والأخيرة جملة الهزج ولكن لا يجوز زحاف الهزج فيها أي (بلى لال). وقد وقع شاعر كبير في مثل هذا وهو عمر بن أبي ربيعة حين قال:

غداة جلت...على عجلٍ شتيتاً با....رد الظلم

وقالت لـ... فتاة عند.....دها حورا....كالرثم

والزحاف المركب هو في : وقالت لـ....

٤) زحاف السبب الأول في جملة الهزج

وهي جملة (بلى لالا) أي (مفاعيلن) وهي أيضاً الجملة المميزة للبحر الطويل. ويؤدي زحاف السبب الأول إلى تحويلها إلى (بلى لا) أي (مفاعلن)، وهو زحاف مستقل سواء في الجملة الثانية من البحر الطويل أو في جملة بحر الهزج.

ومن ذلك في البحر الطويل ما جاء في معلقة امرئ القيس :

تري بـ...عَرَ الأَرَأ...م في عـ...رَصَاتِهَا

وقيعاً...نَهَا كَأَنَّـ...نَه حَبّـ...بُ فلفل

ويتجلى الزحاف الثقيل في كاف "كانه" حيث لا وسيلة لإشباعها.

ومن ذلك في بحر الهزج:

ألا فلتعـ...لم الناسُ بأن السيـ...ف مسلولُ

إلى العدو... إلى الغزوِ يسارعُ الـ...بهايلُ

إن زحاف السبب الأول الذي ورد في راء "يسارع"، مستقل حيث لا سبيل لإشباعها، وربما كانت عبارة (سينقضُّ) أفضل من (يسارعُ) من أجل جمال الوزن. أما زحاف السبب الثاني في هذه الجملة فهو مألوف في بحر الهزج، كما جاء هنا في "الناسُ"، و "العدو" و "الغزو"، إلا أنه غير مقبول في البحر الطويل ولم يفعله في علمنا أحد.

٥) تطبيق زحافات جملة الرجز على مثلتها في البسيط:

فالجملة واحدة هي (لالابلى) أي (مستعلن)، ويجوز فيها في الرجز كلُّ من زحاف السبب الأول (ل لا بلى) أو السبب الثاني (لال بلى). وكذلك الأمر في البحر السريع. أما البسيط والمجتث والخفيف فلا يجوز فيها إلا زحاف

السبب الأول، حيث يكون زحاف السبب الثاني سمجاً. ومن ذلك ما قال شاعر عباسي:

بدر من الـ...إنس حَفَّ...فَتَّه كوا...كُبُّه
قد لاح عا...رضه...واخضرَ شا...ربُّه
إن يعدِ الـ...وعد يو...مأ فهو مخ...لفه
أو ينطقِ الـ...قول يو...مأ فهو كا...نبُّه
والبيتان من البحر البسيط: والزحاف المستقل هو في "يعد"، وقد كان بإمكان الشاعر أن يقول مثلاً: "إن يمنح الوعد" أو "إن يعطك الوعد" ليتخلص من ذلك العيب.

٦) زحاف السبب الأخير في غير موضعه:

لايقبل زحاف السبب الأخير إلا في جملة المتقارب (بلى لا) حيثما وردت في المتقارب أو الطويل، وفي جملة الهزج في البحر نفسه فحسب.
ومن الزحافات الثقيلة جداً زحاف السبب الأخير في جملة (لابلى لا) أي (فاعلاتن) في الخفيف أو الرمل بحيث تصبح (لابلى ل)، كقول أحدهم:
هائمٌ مـ...دنفٌ من الـ...إعراضِ
لاسبيلٌ... له إلى الـ...إغماضِ
ما برى جسـ...مه سوى... لحظاتِ

أمرضته... من العيو...ن المراضِ
والشعر من البحر الخفيف، والزحاف هو في "لاسبيل". وما كان أهون عليه أن يقول مثلاً: "ماله حيلة"، ولو انخفض مستوى البلاغة قليلاً.
ومنها ما قيل في موشح "بأبى أحوى" في مواقع متناظرة:

بأبي أح...وى رشيقُ
وجهه وج...ة طليقُ
في الهوى لا...يُشفقُ
للضيوف.... مُشرقُ

والزحاف المستقل هو في "الضيوف".

(٧) زحافات الإيقاعات الموصلة:

في سياق تطور الأوزان الجديدة مجازاة للإيقاعات الموسيقية ولدت أوزان مستحدثة أهمها (لالالا) أي (مفعولن) و(لالالالا) أي (مفعولاتن). وقد كانت هذه الأوزان جيدة قبل أن يبدأ الوشاحون بإدخال زحاف السبب عليها. وحتى عندما استُعملت سليمة لم تلتفت أنظار العروضيين، فكيف يكون الحال معهم بعد أن بدأ الوشاحون يُدخلون عليها الزحافات..؟ لقد اعتُبرت غالبية الموشحات الأندلسية مضطربة الأوزان. ولكن أبحاثنا قد برهنت على أن كل تلك الأشعار موزونة ولكن بطريقة غير مألوفة. فالجمل العروضية الجديدة أصلاً غير معروفة فكيف وقد دخلها الزحاف؟

وزحاف السبب في الأصل عملية مشروعة. ولكنه في الأوزان الموصلة يغير البنية العروضية للجملة كلياً بحيث يجد قارئها نظائر موزونة ولكن غير متشابهة، فيعتبرها غير موزونة. وكل الزحافات فيها ثقيلة على الأذن كما أن الأوزان تصبح بها مطموسة خفية، غير أن الموسيقى، إيقاعاً وغناء تقبلها. وقد بحثنا ذلك بالتفصيل في مواقع أخرى من هذا الكتاب.

خاتمة

وبعد، فهذا جهد المقلّ. وقد أفرغت في هذا الكتاب أفكاراً ظلت تراودني منذ حوالي أربعة عقود، وأملّي كبير في أن تلقى هذه الأفكار أذنّاً صاغية، وتقبّلاً من لدن المسؤولين عن مناهج التعليم والأساتذة، وثقتي أكبر في أن الشعراء أو الذين يودون الانضمام إلى قافلته، سيكونون في جانب التأييد. وكأي إنسان آخر لست معصوماً عن الخطأ، لذا فإنني أرجو أن أتعلم من المهتمين الذين طالعوا هذا الكتاب أن يزودوني بأية ملاحظة قد تفيد في تطوير هذا الكتاب وتنقيحه في طبعة قادمة إن شاء الله.

وأوجه عناية القارئ الكريم إلى أنني في سبيل إصدار كتابين آخرين هما "أوزان الألحان" ويبحث في الإيقاعات الموسيقية ومدى توافقها مع أوزان الشعر، و"التدوين العربي للموسيقى"

وأخيراً يشكر المؤلف كل من قرأ هذا الكتاب وزوده بنصيحة أو نقد

على العنوان التالي: دمشق - ص.ب ٣٣٢٦٨

المراجع

أولاً. أهم المراجع العربية

ميزان الذهب - الهاشمي

موسيقى الشعر - د. ابراهيم أنيس (مصر)

عروض الشعر العربي - د. أمين عبد الله سالم (بنها - مصر)

الموشحات في بلاد الشام - مقداد رحيم (مكتبة النهضة العربية - بيروت - لبنان)

دار الطراز - ابن سناء الملك - تحقيق د. جوت الركابي (مشق - سورية)

من كنوزنا - فؤاد رجائي (حلب - سورية)

العقد الفريد - ابن عبد ربه

الموسيقى الكبير - الفارابي

الموشحات الأندلسية - سليم الحلو (لبنان)

الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني

الشعر الأندلسي - نيكل

الرائد - حمصي وهنداوي (مشق - سورية)

المعلقات السبع

ديوان ابن الرومي

ديوان البحتري

مجموعات شعرية لنزار القباني

ديوان بدوي الجبل

جميل صدقي الزهاوي ، مختارات من شعره، إصدار علي صالح العلي

مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي

ديوان بدر شاكر السياب

ديوان شجرة القمر لنازك الملائكة

مجموعة شعرية لمحمود درويش

ديوان الأختل الصغير (بشارة الخوري)

ديوان دليلى لسعيد عقل

٨٣٥٧٥

ثانياً . المراجع الأجنبية

- 1) Martin Hartmann, Arabische Strophengedicht (das Muwassah) Weimar 1897.
- 2) Martin Hartmann, Metrum und Rhythmus< APA Philo Press, Amsterdam 1895.
- 3) Hermann Gies, Beitrag zur Kenntniss sieben neuerer arabischer Versarten, Leipzig 1879.
- 4) Aristoteles, Poetik, Reclam Verlag, Universal-Bibliothek Nr.7828[2].
- 5) Bruno Snell, Griechische Metrik, vandenhoeck & ruprecht 1982, Goettingen.
- 6) Ulrich von Wilamowitz - Moellendorff, Griechische Verskunst, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1984, reprod. Nachruck der ersten Auflage .

- 7) Friedrich Crusius, Roemische Metrik, neu bearbeitet von Hans Rubenbauer, Georg Olms Verlag, Hildesheim, vierter Nachdruck der achten Auflage, Muenchen 1992.
- 8) Hugo Blank, Kleine Verskunde, Einfuehrung in den deutschen und romanischen Vers, Carl Winter Universitaetsverlag, Heidelberg 1990.
- 9) Evald Standop, Abriss der englischen Metrik, Franke Verlag Tuebingen 1989.
- 10) Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, vierundzwanzigte Auflage, Franke Verlag 1992.
- 11) Christian Wagenknecht, Deutsche Metrik, Eine Historische Einfuehrung, dritte Auflage, C.H. Beck, Muenchen 1993.
- 12) Alwin Binder, Klaus Hebermann, Cordula Kahrman, Gunter Reiss, Heinrich Richartz, Manfred Schluchter u. Guenter Steinberg, Einfuehrung in Metrik und Rhetorik, Scriptor Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

طبع في مؤسسة الصالحاني للطباعة - دمشق